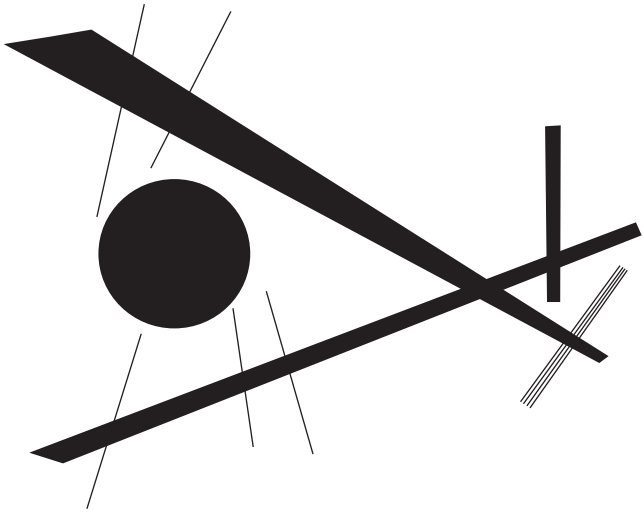


Kandinsky

Punto y línea sobre el plano

Contribución al análisis de los elementos pictóricos

Paidós Estética 25

Punto y línea sobre el plano

Paidós Estética

1. L. Benévolo
   La ciudad y el arquitecto
3. R. M. Rulke
   Cartas sobre Cezanne
4. R. Banham
   Teoría y diseño en la primera era de la máquina
7. R. Amheim
   El pensamiento visual
8. H. Wölfflin
   Renacimiento y Barroco
9. A. Garay
   Las armonías del color
10. V. Kandinsky
    Gramática de la creación. El futuro de la pintura
11. M. Brusatin
    Historia de los colores
12. O. Schlemmer
    Escritos sobre arte
13. R. Fry
    Visión y diseño
14. E Léger
    Funciones de la pintura
15. M. M. Roncayolo
    La ciudad
16. P. Francastel
    La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa
17. P. Francastel
    La realidad figurativa II. El objeto figurativo y su testimonio en la historia
19. V. Kandinsky y E Marc
    El jinete azul
21. L. Wittgenstein
    Observaciones sobre los colores
22. R. Amheim
    Consideraciones sobre la educación artística
23. J. Pawlik
    Teoría del color
24. V. Kandinsky
    De lo espiritual en el arte
25. V. Kandinsky
    Punto y línea sobre el plano
26. J. Costa
    La esquemática
27. N. Potter
    Qué es un diseñador
28. E. Panofsky
    Sobre el estilo
29. E. Satué
    El paisaje comercial de la ciudad
30. E. Satué
    El paisatge comercial de la ciutat
31. A. C. Danto
    La transfiguración del lugar común

Vasili Kandinsky

PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO

Contribución al análisis de los elementos pictóricos

Título original: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*
Primera edición alemana: Munich, Verlag Albert Langen, 1926
Traducción del alemán de Roberto Echavarren
Edición francesa publicada por Éditions Denoël, París, con el título de *Point et ligne sur plan. Contribution á l´analyse des éléments de la peinture*
Cubierta de Mario Eskenazi

750.28 Kandinsky, Vasili
KAN Punto y línea sobre el plano. - 1ª ed. - Buenos Aires : Paidós, 2003.
168 p. ; 21x15 cm.- (Estética)

Traducción de: Roberto Echavarren

ISBN 950-12-5025-3

I. Título - 1. Pintura-Técnicas

1º edición en España, 1996
1º edición en Argentina, 2003

© 1970 by Éditions Denoël, París
© 1996 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica SA
Mariano Cubí 92, Barcelona
© 2003 de esta edición,
Editorial Paidós SAICF
Defensa 599, Buenos Aires
e-mail: literaria@editorialpaidos.com.ar
www.paidosargentina.com.ar

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Impreso en Argentina - Pringad in Argentina

Impreso en Verlap
Comandante Spurr 653, Avellaneda, en octubre de 2003
Tirada: 1500 ejemplares

ISBN 950-12-5025-3

SUMARIO

Prólogo, *Max Bill* 9
Advertencia 13
Introducción 15
El punto 21
La línea 49
El plano básico 103
Apéndice 133
Observaciones posteriores, *Max Bill* 158

PRÓLOGO

En 1926 apareció el libro *Punto y línea sobre el plano* en la editorial Albert Langen de Munich, como tomo 9 de la serie de libros de la Bauhaus cuya dirección ostentaban Walter Gropius y Ladislaus Moholi-Nagy. Se reeditó en 1928. En 1947 apareció, traducido por Hilla von Rebay, como publicación del Museum of Non-Objetive Painting, de Nueva York, bajo el título *Point and Line to Plane*.

Como Kandinsky declaró en su momento en el prefacio, este libro es la continuación orgánica de su escrito *De lo espiritual en el arte,* reeditado en 1952, en su 4ª edición, en la editorial Benteli, Berna-Bümpliz. Escribí para esa edición una introducción que, en lo esencial, es también válida para esta nueva edición de *Punto y línea sobre el plano.* Por eso me limitaré aquí a dar algunos datos objetivos.

Si *De lo espiritual en el arte* había surgido como un llamamiento, unido a consideraciones teóricas, *Punto y línea sobre el plano* debe su origen en su mayor parte a la tarea que Kandinsky había asumido en la Bauhaus desde 1922.

Estaba preparado para esa tarea por su actividad en Moscú. Como miembro de la sección artística del Comisariado del Pueblo para la Educación Popular y profesor en la Academia de Arte, en 1918 fundó el Instituto de Cultura Artística. En 1920 fue nombrado profesor de la Universidad de Moscú. En 1921 fundó la Academia de Ciencias Artísticas, de la que fue vicepresidente. Pero poco después abandonó Rusia, ya que el rumbo del gobierno en el ámbito cultural hacía imposible una actividad artística li-

bre. Entonces, en junio de 1922, Walter Gropius lo llamó para ser profesor en la Bauhaus estatal de Weimar.

Punto y línea sobre el plano surgió entonces, como compendio de una gran parte de las teorías que Kandinsky enseñaba en la Bauhaus a los estudiantes. El libro lleva el subtítulo «Contribución al análisis de los elementos pictóricos». Se podría extender ese título, porque algunas cosas van más allá de lo pictórico y entran en cuestiones generales de configuración, tal como Kandinsky las enseñaba en sus clases sobre los elementos básicos de la forma.

Cuando en 1925 los maestros decidieron disolver la Bauhaus estatal de Weimar y trasladarse a Dessau, Kandinsky prosiguió su actividad en la Bauhaus de Dessau. Coincidieron su sexagésimo cumpleaños, la aparición de *Punto y línea sobre el plano* y la inauguración de los nuevos edificios creados por Walter Gropius. Durante estos años, Kandinsky fue vicedirector; siguió siéndolo cuando Walter Gropius se retiró y cedió la dirección a Hannes Meyer, y posteriormente a Ludwig Miës van der Rohe. En 1933 el gobierno nazi cerraba la Bauhaus de Dessau. Se mantuvo aún hasta 1933 (*sic* en el original) como escuela privada, bajo la dirección de Miës van der Rohe, en Berlin. También durante este último período Kandinsky colaboró, en el mismo sentido en que lo había hecho desde el comienzo de su actividad en la Bauhaus. Poco después de que se cerrara la escuela de Berlín, Kandinsky emigró a París.

Durante estos 10 años, lo establecido en Punto y línea sobre el plano constituyó más o menos el fundamento de sus clases, tanto en la doctrina básica de la Bauhaus como en una de las «clases libres de pintura» dirigidas por él, una especie de estudio magistral de pintura libre. Los tratados teóricos que Kandinsky escribió entre *De lo espiritual en el arte* y *Punto y línea sobre el plano y después* de 1926 están recogidos en el volumen colectivo Kandinsky: *ensayos sobre arte y artistas* (Editorial Benteli, 2ª edición, 1963).

Precisamente hoy nos parece de especial valor que estas innovadoras teorías estén a disposición de todo el que quiera enfrentarse a ellas. Porque el arte concreto ha experimentado una considerable expansión en amplitud, pero en la mayoría de los casos no ha ganado mucho en profundidad. Esto quizá se deba,

en parte, a que ya no tiene que luchar, como en su momento, por su existencia y reconocimiento como posibilidad expresiva, y a que muchos jóvenes acuden a él sin una concienzuda preparación; apoyándose únicamente en elementos formales externos, en vez de reconocer la estructura interior, el espíritu y la idea de este nuevo género artístico.

Apenas habrá mejor lectura para los que busquen en el mundo de la pintura que los escritos de un gran maestro y pensador, nacidos de su rica experiencia.

Zurich y Ulm, enero de 1955

Max Bill

Con ocasión de la cuarta edición de este libro, hay que decir que la influencia de Kandinsky sobre la pintura de nuestros días ha aumentado considerablemente. Pero apenas en el sentido de las teorías que se reproducen aquí. Esta influencia más bien procede de las obras de su primera época romántico-expresiva, en la que desencadenó la liberación del color de la forma objetual, es decir, antes de que creara una reestructuración. Sin embargo, los representantes de esa llamada «pintura informal» olvidan que el acto de liberación de Kandinsky fue el comienzo de una nueva y autónoma estructuración y ordenación de los recursos gráficos. En cambio, la «pintura informal» no ha añadido nada a la evolución de la pintura.

Zurich, 1959

Max Bill

El libro, publicado por mí, *Kandinsky: ensayos sobre arte y artistas,* publicado en su segunda edición en 1963 en la Editorial Benteli, contiene 34 tratados sueltos redactados por Kandinsky y completa así sus escritos editados hasta entonces en esa misma editorial en una trilogía integral.

Zurich, noviembre de 1963

Max Bill

ADVERTENCIA

Cabe indicar que las ideas desarrolladas en este libro constituyen una continuación orgánica de mi trabajo anterior, *De lo espiritual en el arte*. Debo por lo tanto avanzar en la línea ya trazada.

A comienzos de la guerra mundial pasé tres meses en Goldach, a orillas del lago Constanza, dedicando ese tiempo casi exclusivamente a sistematizar mis ideas y realizar las experiencias prácticas correspondientes. De ello nació un material teórico bastante abundante.

Este material permaneció arrinconado casi durante diez años, y sólo últimamente pude volver a ocuparme de él; de ahí surgió este libro.

Las preguntas —deliberadamente concretas— que plantea el surgimiento de las ciencias artísticas sobrepasan en sus consecuencias los límites de la pintura y finalmente los de las artes en general. Sólo intento dar aquí algunas indicaciones: método analítico y la consideración de los valores sintéticos.

Weimar 1923
Dessau 1926

Kandinsky

INTRODUCCIÓN

Exterior - interior

Todos los fenómenos se pueden experimentar de dos modos. Estos dos modos no son arbitrarios, sino que van ligados al fenómeno y están determinados por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades:

exterioridad-interioridad.

La calle puede ser observada a través del cristal de una ventana, de modo que sus ruidos nos lleguen amortiguados, los movimientos se vuelvan fantasmales y toda ella, pese a la transparencia del vidrio rígido y frío, aparezca como un ser latente, «del otro lado».

O se puede abrir la puerta: se sale del aislamiento, se profundiza en el «ser —de— afuera», se toma parte y sus pulsaciones son vividas con sentido pleno. En su permanente cambio, los tonos y velocidades de los ruidos envuelven al hombre, ascienden vertiginosamente y caen de pronto paralizados. Los movimientos también lo envuelven en un juego de rayas y lineas verticales y horizontales que, por el movimiento mismo, tienden hacia diversas direcciones —manchas cromáticas que se unen y separan en tonalidades ya graves, ya agudas.

Del mismo modo, la obra de arte se refleja en la superficie de la conciencia. Pero permanece más allá de la superficie y, una vez terminado el estímulo, desaparece sin dejar rastros. También aquí hay un cierto cristal transparente, pero rígido, fijo, que hace imposible la relación directa. También aquí existe la posibilidad de

penetrar en la obra, participar en ella y vivir sus pulsaciones con sentido pleno.

Análisis

Y aunque no se tenga en cuenta su valor científico, que depende de un minucioso examen, el análisis de los elementos artísticos es un puente hacia la pulsación interior de la obra de arte.

La afirmación, hasta hoy predominante, de que sería fatal descomponer el arte, ya que esta descomposición traería consigo, inevitablemente, la muerte del arte, proviene de la ignorante subestimación del valor de los elementos analizados y de sus fuerzas primarias.

Pintura y otras artes

Con relación a la investigación analítica, la pintura ocupa, entre las otras artes, un lugar sorprendentemente peculiar. La arquitectura, por ejemplo, relacionada por naturaleza con fines prácticos, debió desde el principio obtener ciertos conocimientos científicos. La música, que exceptuando la marcha y la danza no tiene fines prácticos, y que hasta hoy sólo fue adecuada para obras abstractas, posee desde hace mucho tiempo sus teorías, que si bien constituyen una ciencia un tanto monótona, se encuentran en permanente desarrollo. De modo que ambas artes, antípodas entre sí, tienen una base científica irrefutable.

Teoría

El que las otras artes se encuentren más o menos adelantadas en este aspecto se debe atribuir al grado de evolución alcanzado por cada una de ellas. La pintura ha evolucionado enormemente en el transcurso de los últimos decenios. No obstante, sólo recientemente ha sido liberada de la servidumbre que implicaban sus tradicionales aplicaciones. Esto la ubica dentro de una categoría que exige un examen prolijo de los medios de los que se vale, así como de sus objetivos. Sin este análisis sería imposible, tanto para el artista como para el público, recorrer las etapas siguientes.

En èpocas anteriores

La pintura de otras épocas no estuvo ciertamente tan desvalida como la actual en lo que a este aspecto se refiere. Ciertos conocimientos teóricos no respondían a preguntas de orden puramente técnico, y era posible trasmitir cierta enseñanza de composición —que se trasmitía, en efecto— a los iniciados. Por último, algunas

nociones, referidas concretamente a los elementos, en especial su valor y su aplicación, eran en general cosa sabida por los artistas.[1]

De las antiguas nociones, a excepción de las recetas exclusivamente técnicas (base, conglomerantes, etc.) —que en los últimos veinte años fueron en gran parte redescubiertas y que en Alemania desempeñaron un papel determinante con relación al desarrollo de los colores— prácticamente nada ha sido conservado hasta hoy.[2] Es un hecho notable que los impresionistas, a pesar de que «tau lucha contra el «academicismo» aniquilaron los últimos restos teóricos de la pintura, afirmando que «la naturaleza es la única teoría del arte», fueron quienes inconscientemente colocaron la piedra fundamental de una nueva ciencia artística.[3]

Historia del arte

Una de las principales tareas de la recién iniciada ciencia artística sería un análisis minucioso y completo de la historia del arte en relación a los elementos, construcción y composición, abarcando diversas épocas y diferentes pueblos. Dicho estudio se debería hacer en el marco de tres preguntas: el procedimiento, el ritmo y la necesidad de un cierto desarrollo (probablemente irregular u ondulante, pero que en historia del arte sigue una línea). La primera parte de esta área, el análisis, limita con el campo de las ciencias «positivas». La segunda parte, naturaleza del desarrollo, limita con el campo filosófico. Aquí se configura el punto clave: posibilidad de formular leyes con respecto al desarrollo humano en general.

[1] Por ejemplo: la utilización de las tres superficies primarias como base para la construcción de un cuadro. Estos fundamentos de composición eran aceptados hasta hace poco en las academias de arte, y tal vez aún hoy lo sean.

[2] Véase la importante obra de Ernst Berger: , 5 partes. Georg D.W. Callwey Verlag, Munich.
Desde entonces ha aparecido yna numerosa bibliografía sobre este terna. Últimamente apareció la gran obra del profesor doctor Alexander Eibner: Verlag B. Heller, Munich.

[3] Muy poco después se editó la obra de P. Signac:

Descomposición

Notemos de paso que el redescubrimiento de olvidadas nociones correspondientes a las primeras épocas del arte sólo se puede llevar a cabo mediante un arduo trabajo que deje de lado el temor a la «descomposición» o muerte del arte. Ya que si las enseñanzas «muertas» yacen en las obras vivas tan profundamente que sólo con gran esfuerzo se las puede sacar a la luz, sus efectos no serán «perjudiciales» salvo para quien esté dominado por el miedo y la ignorancia.

Dos metas

Las investigaciones que sirvan de base a la nueva ciencia artística tienen dos metas y responden a dos tipos de requerimientos:

a) los requerimientos de la ciencia en general, que nacen del impulso de saber, desligado de necesidades prácticas: la ciencia «pura» y
b) requerimientos con respecto al equilibrio de las fuerzas creadoras, que se pueden clasificar como intuición y cálculo. Es la llamada ciencia «práctica».

Dichas investigaciones se deben realizar con espíritu verdaderamente sistemático, según un esquema claro, ya que por encontramos en sus comienzos se nos presentan como un nebuloso laberinto cuyo desarrollo posterior es imposible prever.

Elementos

La primera pregunta oscura se refiere, naturalmente, a los *elementos artísticos*, que son el material de construcción de cada obra y variarán por lo tanto según cada género artístico.

Se deben distinguir los *elementos básicos*, es decir, aquellos sin los cuales un género artístico no podría existir.

Los demás elementos serán denominados *elementos secundarios*.

En ambos casos es necesario llevar a cabo clasificaciones orgánicas.

Este libro trata de los elementos básicos utilizados en la etapa más primaria de toda obra pictórica, sin los cuales ésta no se podría ni siquiera iniciar, y que constituyen además la base del arte gráfico, independiente de la pintura.

Hablaremos pues, en primer lugar, del punto.

Camino de la investigación

El proceso ideal de toda investigación consiste:

a) en el minucioso examen de cada fenómeno por separado,
b) en la oposición de los fenómenos entre sí: interacción y comparación; y
c) en las conclusiones generales deducibles de las dos etapas anteriores.

Mi objetivo en este libro se limita solamente a las dos primeras partes. Para la tercera el material no alcanza y no se debe tampoco improvisar.

El examen deberá ser fatigosamente claro y avanzar minuciosamente. Ni la más pequeña alteración, propiedades y efectos de cada elemento debe escapar a la mirada atenta. Sólo este camino de análisis microscópico nos conducirá a una amplia síntesis que finalmente, y muy por encima de los límites del arte, se extenderá hasta la «unidad» de lo «humano» y lo «divino».

Ésta es la meta prevista, pero aún muy lejana.

Tema del libro

Los límites del presente trabajo se configuran no sólo por mi carencia de fuerzas, sino también de espacio. Por ello, esta obra consiste solamente en una introducción de carácter general y puramente de principio, en la que se dirige la atención hacia los elementos «gráficos» básicos:

a) «en abstracto», es decir, aislados de la forma real de la superficie que los rodea, y
b) sobre la superficie material. Efecto de las propiedades básicas de ésta.

Pero lo anterior se tratará apenas en el marco de una investigación fugaz, como intento de establecer un método específico para las investigaciones de la ciencia artística y de probarlo en su aplicación.

EL PUNTO

El punto geométrico es invisible. De modo que lo debemos definir como un ente abstracto. Si pensamos en él materialmente, el punto se asemeja a un cero. Punto geométrico

Cero que, sin embargo, oculta diversas propiedades «humanas». Para nuestra percepción este cero —el punto geométrico— está ligado a la mayor concisión. Habla, sin duda, pero con la mayor reserva.

En nuestra percepción el punto es el puente esencial, único, *entre palabra y silencio.*

El punto geométrico encuentra su forma material en la escritura: pertenece al lenguaje y significa silencio.

En la conversación corriente, el punto es símbolo de interrupción, de no existencia (componente negativo) y al mismo tiempo es un puente de unidad a otra (componente positivo). Tal es en la escritura su *significado intrínseco.* Escritura

El punto es, además, en su exterioridad, simplemente el elemento práctico, utilitario, que desde niños hemos conocido. El signo exterior se vuelve costumbre y oscurece el sonido interior del símbolo.

Lo interior queda «amurallado» dentro de lo exterior.

El punto pertenece al estrecho círculo de los fenómenos cotidianos con su nota tradicional: la mudez.

El sonido del silencio cotidiano es para el punto tan estridente que se impone sobre todas sus demás propiedades. Silencio

A causa de su lenguaje monótono, todos los fenómenos habitualmente tradicionales se vuelven mudos. No oímos más su voz y

el silencio nos rodea. Yacemos muertos bajo lo «práctico-funcional».

Conmoción

A veces una conmoción extraordinaria nos puede sacar del estado letal hacia una recepción viva. Sin embargo, no pocas veces aun la más brusca sacudida no logra convertir el estado letal en viviente. Las conmociones provenientes del *exterior* (enfermedad, desgracia, preocupaciones, guerras, revolución) irrumpen con violencia y con efecto largo o corto en el campo de los hábitos tradicionales. Esta irrupción, empero, no es percibida frecuentemente sino como una «injusticia» más o menos intempestiva. Entonces se impone sobre todos los demás sentimientos el deseo de regresar cuanto antes al sistema de los hábitos tradicionales.

Desde adentro

Las conmociones provenientes desde *adentro* son de otro tipo. Su causa está en el hombre mismo y dentro de él actúan. El hombre no es un espectador a través de una ventana, sino que se ubica en la calle. La vista y el oído atentos transforman mínimas conmociones en grandes vivencias. De todas partes fluyen voces y el mundo entero resuena. Como un explorador que se interna en territorios desconocidos, hacemos nuestros descubrimientos en lo cotidiano. El ambiente, comúnmente mudo, comienza a expresarse en un idioma cada vez más significativo. Así, se vuelven símbolos los signos muertos y lo muerto resucita.

Naturalmente, la nueva ciencia artística sólo podrá surgir cuando los signos se vuelvan símbolos y el ojo y el oído abiertos permitan saltar del silencio a la palabra. Quien no sea capaz de observar debe dejar en paz el arte teórico. Sus intentos en cuanto al arte no llevarán a ningún sitio, antes bien, acentuarán la separación hoy existente entre hombre y arte. Justamente son estas personas quienes hoy tratan de poner detrás de la palabra arte el punto final.

Arranque

Mediante el arranque paulatino del punto de su letargo habitual, sus propiedades actualmente silenciosas engendran un sonido cada vez más recio.

Estas propiedades —tensiones internas— surgen una tras otra desde lo profundo de su ser e irradian su influencia y efectos

sobre el hombre, superando cada vez con mayor facilidad las inhibiciones de la costumbre. En resumen: el punto muerto se vuelve un ser viviente.

De entre muchas posibilidades menciono dos casos-tipo:

Primer caso

1. El punto es llevado de su utilización práctica a un uso no utilitario, y por tanto ilógico:

Hoy voy al cine.
Hoy voy. Al cine
Hoy voy al. Cine

Es evidente que en la segunda frase aún es posible admitir ese uso del punto con un fin práctico: acentuación del objetivo, insistencia en la intención, sonido redoblado. En la tercera frase entra en acción la figura alógica, lo que se puede interpretar como un error de imprenta. El valor interior del punto relampaguea por un instante y es inmediatamente sofocado.

Segundo caso

2. El punto es llevado fuera de su estado práctico-funcional, quedando fuera de la cadena de la frase:

Hoy voy al cine

●

En este caso el punto llega a tener un mayor espacio libre en tomo suyo, de modo que su acento adquiere resonancia. A pesar de ello, su voz es aún débil y la escritura que lo rodea predomina.

Liberación progresiva

Al aumentar el espacio libre alrededor del punto, así como el tamaño de éste, disminuye el sonido de la escritura y el punto aumenta en nitidez y fuerza (fig. 1).

●

Figura 1

Así, fuera de la servidumbre práctico-funcional, se establece una bitonalidad escritura-punto. Es un balanceo entre dos mun-

dos que jamás lograrán neutralizarse: estado in-útil y revolucionario, la escritura se ve conmovida por un elemento extraño frente al que no puede crear una relación de dependencia.

Autosuficiencia

El punto se ha desprendido nítidamente de su estado habitual, adquiriendo un impulso que le permite saltar de un mundo a otro. Liberado de la subordinación a lo práctico-funcional, comienza a existir como ser *independiente* y su servidumbre exterior deviene servicio a su propia interioridad. Éste es el mundo de la

Choque

pintura. El punto procede del choque del instrumento con la superficie material, con la base. La base puede ser de papel, madera, tela, estuco, metal, etcétera. La herramienta puede ser lápiz, punzón, pincel, pluma, aguja, etc. Mediante el choque la base queda fecundada.

Concepto

El concepto *exterior* de punto es, en pintura, impreciso. El punto geométrico invisible deviene aquí material, adquiere necesariamente cierto tamaño, recubre una determinada superficie. Además consta de ciertos límites que lo aíslan de aquello que lo rodea. Todo esto se sobrentiende y parece en principio muy sencillo, pero aun en estos casos simples se choca con imprecisiones que nos remiten al estado absolutamente embrionario de la actual teoría del arte.

Tamaño

El *tamaño* y las formas del punto varían, y por tanto también varía el valor o sonido relativo del punto abstracto. *Exteriormente* el punto puede ser caracterizado como la más pequeña forma elemental, expresión que resulta desde luego insuficiente. Es difícil señalar límites exactos para el concepto «la más pequeña forma». El punto se puede desarrollar, volverse superficie e inadvertidamente llegar a cubrir toda la base o plano. ¿Cuál sería entonces la frontera entre el concepto de punto y el de plano?

He aquí dos condiciones a considerar:

a) relación de tamaño del punto y el plano y
b) relación de tamaño del punto y otras formas sobre el plano.

Cuando una línea delgada aparece en el plano, lo que pueda valer como punto en el plano de otro modo vacío se deberá, en este caso, catalogar como plano (fig. 2).

Figura 2

La relación de tamaño en el primero y segundo casos precisa el concepto de punto; las variaciones de dicha relación sólo se pueden evaluar aproximadamente, ya que carecemos de la expresión cuantitativa exacta para medirlas.

En el límite

Me propongo llevar el aumento de tamaño del punto hasta su límite extremo, traspasándolo incluso, para alcanzar un momento en que la visión del punto como tal desaparece y en su lugar comienza a vivir el plano en estado embrionario.

Se trata en este caso de amortiguar el sonido demasiado rotundo, de saber matizar, dar cierta imprecisión a la forma, o inestabilidad al movimiento positivo (negativo en ciertos casos). También: combatir a la naturaleza mediante la abstracción. Hacer vibrar el albur de los entrecruzamientos (las fuerzas intrínsecas de los puntos y los planos convergen, se confunden y nuevamente se separan). En definitiva: volver ambivalente una forma única, o sea, plasmar la contradicción en una imagen. Esta variedad y complejidad de la forma «mínima» elemental (punto) graduada según pequeños aumentos de tamaño da una pauta de la fuerza y profundidad de expresión de las formas abstractas. Mediante un desarrollo sucesivo de estos medios de expresión, así como de la ca-

Formas abstractas

pacidad perceptiva del observador, será posible en el futuro formular conceptos más precisos, y llevar a cabo mediciones más exactas. La expresión cuantitativa se volverá en este sentido inevitable.

Expresión cuantitativa y fórmula

La expresión cuantitativa corre el riesgo de quedar relegada por la sensibilidad, contrarrestada por ella. La fórmula es como un papel matamoscas en el cual sólo las moscas atolondradas caen. Puede ser también una poltrona que envuelva al hombre con la calidez de sus brazos protectores. Por otro lado, el esfuerzo por liberarse es la primera condición para un salto adelante, para el establecimiento de nuevos valores y, en último término, de nuevas fórmulas. Las fórmulas mueren y deben ser reemplazadas por otras nuevas.

Forma

El segundo hecho irrefutable es que el punto posee un borde exterior, que determina su aspecto externo.

Considerado en abstracto (geométricamente), el punto es idealmente pequeño, idealmente redondo. Desde que se materializa, su tamaño y sus limites se vuelven relativos. El punto real puede tomar infinitas figuras; el círculo perfecto es susceptible de adquirir pequeños cuernos, o tender a otras formas geométricas, o finalmente desarrollar formas libres. Puede ser puntiagudo, derivar en un triángulo; o por una exigencia de relativa inmovilidad, transformarse en un cuadrado. Si tiene borde dentado, las puntas pueden ser mayores o menores, o mantener diversas relaciones de tamaño unas con otras. Así, el borde es fluctuante y las posibilidades formales del punto son ilimitadas (fig. 3).

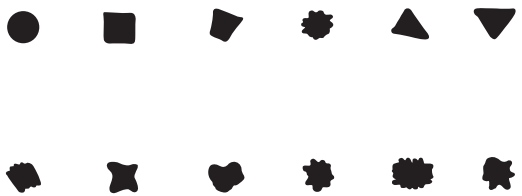


Figura 3 Ejemplos de formas puntuales.

Sonido básico

De modo que el tamaño y las figuras correspondientes al sonido básico del punto son variables. Esta capacidad de variación no ha de ser interpretada sino como coloración interna de su naturaleza básica, no como traición a ella.

Absoluto

Se debe insistir en que los elementos de sonido perfectamente puros, digamos monocromos, no existen en la realidad. Los llamados elementos «básicos o primarios» no son de naturaleza primitiva sino compleja. Todos los conceptos que invocan a lo «primitivo» se deben considerar relativamente; por lo tanto también nuestro lenguaje «científico» lo es. No conocemos lo absoluto.

Concepto interior

Al comenzar el capítulo, y en referencia al valor práctico-funcional del punto en la escritura, caracterizamos a éste como un concepto ligado a un mayor o menor silencio.

Considerado *interiormente*, el punto es una *afirmación* orgánicamente ligada a la más extrema *reticencia*.

Internamente, el punto es la forma más escueta.

Está replegado sobre mí mismo. Esta propiedad no la pierde nunca totalmente, ni aun cuando adquiera forma dentada.

Tensión

La tensión es siempre concéntrica; en los casos en que interviene además una tendencia excéntrica, se establece una bitonalidad concéntrico-excéntrica.

El punto es un pequeño mundo, más o menos regularmente desprendido de todos lados. Su fusión con lo que lo rodea es mínima, y en los casos de completa redondez parece no existir. El punto se afirma en su sitio y no manifiesta la menor tendencia a desplazarse en dirección alguna, ni horizontal ni vertical. Tampoco avanza o retrocede.

Plano

Sólo la tensión concéntrica manifiesta su afinidad interior con el círculo; las otras cualidades se refieren más bien al cuadrado.[1]

Definición

El punto se instala sobre la superficie y se afirma indefinidamente. De tal modo representa la *afirmación interna más permanente y más escueta*, que surge con brevedad, firmeza y rapidez.

[1] Sobre las relaciones de forma y color, véase mi artículo «Die Grundelemente der Form», en Staatl. Bauhaus 1919-1923, Bauhaus-Verlag, Weimar-Munich, pág. 26, fig. V.

«Elemento» y elementos

Por consiguiente, tanto en sentido externo como interno, el punto es el elemento primario de la pintura y en especial de la obra «gráfica».[2]

El concepto de elemento se puede entender de dos maneras: como concepto interno o como externo.

Exteriormente, cada forma del dibujo o la pintura constituye un elemento.

Interiormente, no es la forma sino la tensión en ella existente lo que caracteriza o constituye el elemento.

Y de hecho, no son las formas exteriores las que materializan el contenido de una obra artística, sino las fuerzas vivas inherentes a la forma, o sea las tensiones.[3]

Si las tensiones súbitamente, como por arte de magia, desapareciesen o muriesen, también la obra moriría y, a la inversa, toda conjunción casual de algunas formas se convertiría en obra de arte. El contenido de una obra encuentra su expresión en la composición, es decir, en la suma interior organizada de las tensiones necesarias en cada caso.

Ésta en apariencia simple afirmación tiene la mayor trascendencia: su reconocimiento o negación divide no sólo a los artistas actuales sino a todos los hombres de este tiempo en dos sectores totalmente opuestos:

a) aquellos que aparte de lo material reconocen lo inmaterial o espiritual y
b) aquellos que no quieren reconocer nada fuera de lo material.

[2] Existe una caracterización geométrica del punto a través de O = «origo», es decir, «comienzo» o surgimiento. El punto geométrico y el pictórico se recubren.
El punto es caracterizado como «elemento primario» también de modo simbólico (*Das Zeichenbuch*, de Rudolf Koch, II Auflage, Verlag W. Gerstung, Offenbach a. Main, 1926)

[3] Véase Heinrich Jacoby: *Jenseits von «musikalisch» und «unmusikalisch»*, Styttgart, Verlag F. Enke, 1925. Diferencia entre «materia» y energía sonora (pág. 48).

Para la segunda categoría no puede existir el arte, y por lo tanto hoy niegan a la palabra misma y buscan un sustitutivo para ella.

Yo, por mi parte, considero como «elemento» la forma liberada de sus tensiones y como elemento la tensión que vive en esa forma. Así los elementos son abstractos en un sentido real y es «abstracta» la forma misma. Si de hecho fuese posible trabajar con elementos abstractos, cambiaría notablemente la forma exterior de la pintura contemporánea. Sin embargo, esto no significaría la superfluidad total de la pintura actual: aún los elementos pictóricos abstractos conservarían su coloración pictórica del mismo modo que los musicales, etc.

Tiempo

La exclusión de movimientos sobre y desde el plano reduce el tiempo de percepción del punto a un mínimo: el elemento «tiempo» se encuentra casi totalmente descartado en el caso del punto, lo cual, en ciertos casos especiales, torna indispensable la utilización del punto en la composición. Éste se asemeja aquí a la percusión del tambor o al tintinear del triángulo en la música, o en el dominio de la naturaleza al breve picoteo del pájaro carpintero.

Punto en la pintura

Aún hoy algunos teóricos del arte desestiman la importancia del punto y la línea en la pintura, pretendiendo ver separados por viejos muros, hasta hace poco tiempo existentes, los campos artísticos de la pintura y la obra gráfica. Pero no existe una razón *interna* para esta separación.[4]

[4] El fundamento de esta separación es pyramente externo; si una delimitación precisa se tornase indispensable podríamos dividir la pintura en manual e impresa; podría añadirse las denominaciones: pintura en «blanco y negro» y pintura «cromática», calificaciones que señalan yna diferencia interna esencial. El concepto «obra gráfica» se ha vuelto impreciso; no es raro el caso en qye también se inclyye como «obra gráfica» a la acyarela, lo que demyestra claramente la confusión reinante en los conceptos en uso. Una acuarela pintada a mano es yn trabajo de pintura o, más claramente, de pintura manyal. La misma acuarela, reproducida litográficamente, es un trabajo de pintura, pero de pintura impresa. Nuestra clasificación indicaría correctamente el origen técnico de las obras.

Tiempo en la pintura

La cuestión del tiempo en la pintura es un tema aparte, de gran complejidad. Hace algunos años se comenzó a demoler, también aquí, un muro.[5] Este muro había separado hasta ahora dos campos del arte: el de la pintura y el de la música.

La separación aparentemente clara y correcta: pintura-espacio cio (plano) / música-tiempo se vuelve en un examen más minucioso (aunque hasta hoy insuficiente) súbitamente dudosa. De acuerdo con mis conocimientos, los primeros en experimentar esa du fueron los pintores.[6] El olvido del elemento tiempo, que hoy en la pintura aún se puede observar, pone de manifiesto la inconsistencia de la teoría reinante, que carece de toda base científica. No es éste el lugar indicado para tratar la cuestión *in extenso*, pero deseo destacar algunas observaciones que contribuyan a una mejor comprensión del elemento temporal.

El punto es la mínima forma temporal.

●

Número de los elementos en la obra

Desde un punto de vista puramente teórico, si el punto es:

a) un complejo (de tamaño y forma) y
b) una unidad claramente determinada,

su relación con el plano básico ha de constituir, en ciertos casos, un medio de expresión suficiente. Considerado en forma esquemática, el punto puede constituir por sí mismo una obra de arte. Esta afirmación no se debe considerar banal. Cuando hoy en día un teórico (que no pocas veces es al mismo tiempo un pintor «practicante») intenta sistematizar los elementos artísticos discriminando los básicos con especial detenimiento, el modo en que

[5] Esta iniciativa fue tomada por la «Academia Rysa de Estudios Artísticos» de Moscú, en enero de 1920.

[6] Cuando me adherí definitivamente al arte abstracto, el elemento tiempo en la pintura encontró su lugar incontestable y desde entonces lo he utilizado en la práctica.

son utilizados dichos elementos, etc., surge necesariamente la tión del mínimo necesario para constituir la obra.

Esta pregunta forma parte de la hasta ahora oscura teoría de composición. Pero también aquí se debe proceder consecuente y esquemáticamente, comenzando por el principio. Este libro sólo intenta, aparte del somero análisis de los dos elementos formales primarios, establecer un plan de trabajo científico mostrando líneas directrices de la ciencia artística en general. Las indicaciones dadas aquí son tan sólo hitos indicadores de un camino.

En este sentido abordamos también la cuestión propuesta de si un punto es suficiente para constituir una obra de arte. Se presentan diferentes casos y posibilidades.

El más simple y concreto es el caso de un punto central: el *punto en el centro* de un plano básico cuadrilátero (fig. 4).

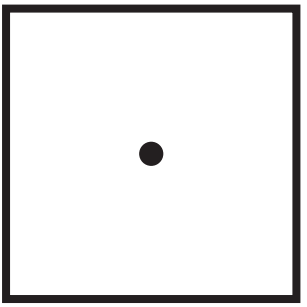


Figura 4

Imagen primaria

El retroceso de los efectos producidos por el plano básico alcanza aquí su grado máximo y queda como un caso aislado, único.[7] La bisonancia (punto, plano) se vuelve *unisonancia*: el sonido del plano no se puede tomar relativamente en cuenta. En el camino uno de la simplificación, éste es el último paso de una serie progresiva de disoluciones tonales (de sonidos múltiples o dobles), con exclusión de todos los elementos complejos y reducción de la

[7] Esta observación se expondrá con mayor claridad en el capítulo correspondiente al plano básico.

composición a un elemento primario único. De modo que este caso constituye la imagen primaria de la expresión pictórica.

Concepto de composición

Mi concepto de «composición» es el siguiente:

la composición es la subordinación interiormente funcional,

a) de los elementos aislados y
b) de la construcción.

a la finalidad pictórica completa.

Unisonancia como composición

De modo que: cuando un acorde constituye perfectamente la meta pictórica propuesta, debe ser considerado como una composición.[8] Aquí el acorde es una composición.

Base

Base Exteriormente consideradas, las diferencias entre las composiciones = objetivos pictóricos son comparables a las diferencias numéricas. Hay diferencias cuantitativas en el caso «imagen primaria de la expresión pictórica», en que el elemento cualitativo desaparece por sí mismo completamente. Al contrario, cuando la valoración de una obra toma como decisiva una base cualitativa, entonces la composición requiere, cuando menos, bitonalidad. Este caso corresponde a los ejemplos que subrayan claramente la diferencia entre medidas y medios externos e internos. La pura y absoluta bitonalidad, bajo examen atento, no existe: afirmación que se hace aquí de paso, para ser demostrada más adelante. De todos modos, una composición cualitativa sólo puede existir en base a la utilización de sonidos múltiples.

Construcción descentralizada

En el momento en que el punto se desplaza del centro del plano básico (construcción descentralizada), la bitonalidad se vuelve perceptible:

[8] A esta cuestión va unido un interrogante «moderno» especial: ¿puede una obra surgir de un modo puramente mecánico? En los casos de problemas numéricos muy primitivos, la respuesta ha de ser afirmativa.

a) sonido absoluto del punto,
b) sonido del sitio, diferente en cada caso, del plano básico.

Este segundo sonido, que en la construcción centralizada o pasar inadvertido, se hace ahora evidente y convierte en relativo el sonido absoluto del punto.

Incremento cuantitativo

Un doble de este punto en el plano dará, claro está, un resultado aún más complejo. La repetición es un medio poderoso para mentar la conmoción interior y, simultáneamente, un medio obtener el ritmo primitivo; este ritmo es, a su vez, un medio a la obtención de la armonía primitiva en todo arte. Pero aparte esto, debemos considerar dos tonalidades: en cada lugar del o básico, junto con un sonido individual, hay una peculiar coación interna. Así, de circunstancias aparentemente simples surgen consecuencias complejas e inesperadas.

La composición concreta del ejemplo dado es la siguiente:

Elementos: 2 puntos + plano.
Resultado: a) sonido interior de un punto,
b) repetición del sonido,
c) disonancia del primer punto,
d) disonancia del segundo punto,
e) sonido de la suma de todos estos sonidos.

Por otra parte, siendo el punto una unidad compleja (su tamaño + su forma), es fácil suponer la marea de sonidos que una multiplicación de puntos producirá sobre el plano, marea que alcanzará su climax si los puntos, en vez de ser identificados entre sí, presentan creciente desigualdad en tamaño y forma.

Naturaleza

En el dominio puro de la naturaleza es dado observar diferentes agrupamientos de puntos, determinados siempre por una necesidad práctica y orgánica. Estas formas naturales son pequeños corpúsculos especiales que guardan con el punto abstracto (geométrico) idéntica relación que el pictórico. En verdad, el mundo entero se podría concebir como un conglomerado cósmico autosuficiente que a su vez consta de infinitos conglomerados

también autosuficientes y de tamaño cada vez menor, los cuales, en última instancia, y tanto en lo grande como en lo peque también están formados de puntos, por lo que el punto reto su estado primitivo de ente geométrico. Los conglomerados rían formados por puntos geométricos que, de acuerdo con las yes de la naturaleza, forman diferentes figuras que flotan e gran espacio geométrico. Las figuras más pequeñas, cerradas e mismas y puramente centrífugas, se presentan a nuestros ojos prevenidos como simples puntos que mantienen entre sí relaciones muy libres. Así aparecen, por ejemplo, muchas semilla cuando abrimos la esfera hermosa, pulida, marfilina de la ama la (después de todo es un punto esférico bastante grande), descubrimos en la cálida bola montones de puntos fríos gris azula dispuestos en un cierto orden y que llevan en sí la energía de la fecundación en latente reposo; del mismo modo que el punto pi rico es reposo.

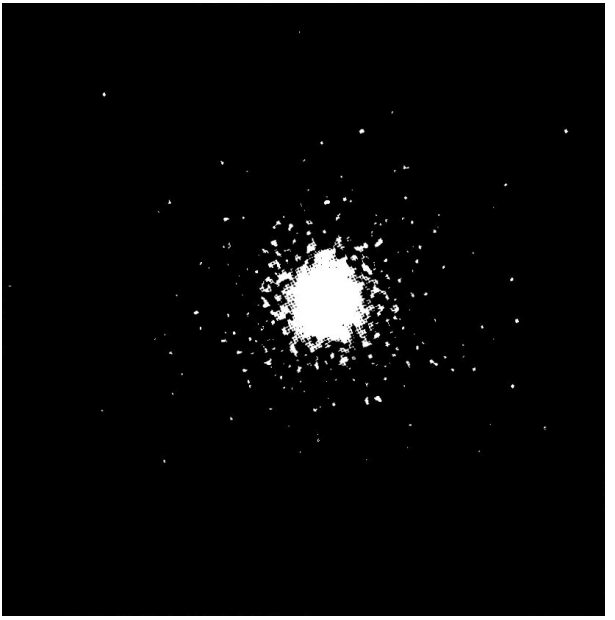


Figura 5 Nebulosa en la constelación de Hércules (Newcomb-Engelmanns *Popul. Astronomie,* Leipzig, 1921, pág. 294).

Muchas veces surgen en la naturaleza tales formas como resultado de la fragmentación de complejos mayores, es decir, como principio de retorno a la forma geométrica básica. Si consideramos el desierto como un mar de arena formado exclusivamente puntos, la invencible y arrolladora capacidad de desplazamiento de estos «muertos» puede causar un efecto aterrador.

También en la naturaleza el punto es un ente volcado sobre sí mismo y pleno de posibilidades (figs. 5 y 6).

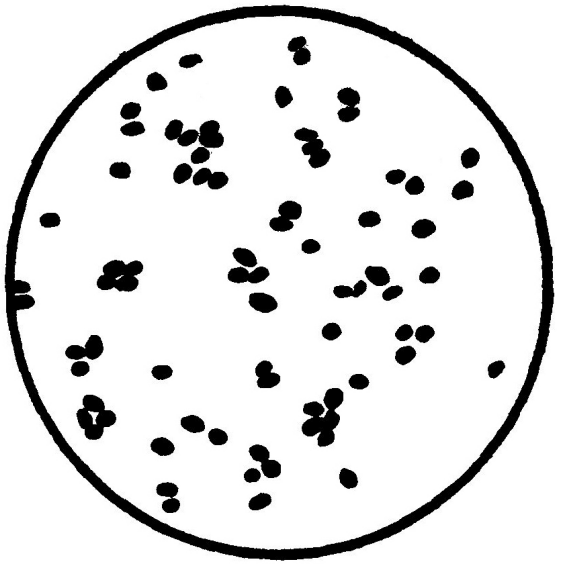


Figura 6

Formación de nitrito, aumentada 1.000 veces.
(Kultur d. Gegenwart, T. III, Abtlg. IV, 3, pág. 71).

Otras artes

Los puntos se encuentran en todas las artes, y su fuerza interior crecerá cada vez más en la conciencia del artista. Su importancia no se puede pasar por alto.

Ecultura y arquitectura

En la *escultura* y la *arquitectura* el punto resulta de la intersección de varios planos: es el término de un ángulo espacial y al mismo tiempo el centro originario de esos planos. Los planos se dirigen a él y se desarrollan a partir de él. En los edificios góticos los

puntos están acentuados por medio de agudas puntas, y en otros casos subrayados por otros procedimientos, como la curva que termina en un punto en las techumbres de las construcciones chinas: se hacen perceptibles así, cortos y precisos toques que resuenan en el espacio en torno a la edificación, lo que permite supones un señalamiento consciente del punto, que se presenta como culminación de volúmenes regularmente dispuestos y tendientes a un máximo de agudeza. Punta = punto (figs. 7 y 8).

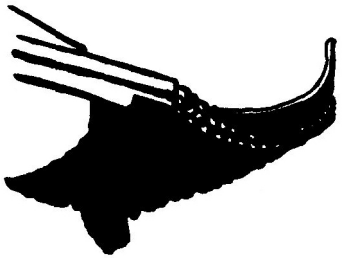


Figura 7 Puerta exterior de Ling-ying-si (*China*, de Bernd Melchers, tomo 2, Folkwang, Verlag, Hagen W., 1922).

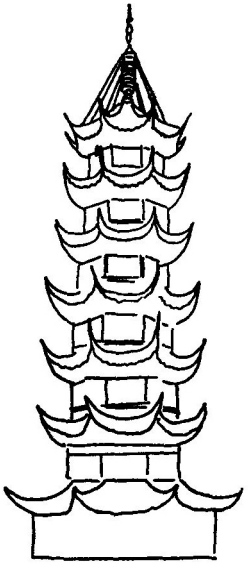


Figura 8 «Pagoda de la belleza del dragón», en Shanghai (construida en 1411).

Ya en las antiguas formas de ballet existían las pointes, término derivado de point = punto. Correr de puntillas equivale a ir regando puntos por el suelo. El bailarín, mediante saltos, también evoca el punto. El salto en la danza moderna, se puede oponer, en algunos casos, al clásico salto del ballet en el sentido de que éste construía una vertical recta, en tanto que el «moderno» determina a veces una superficie pentagonal cuyas cinco puntas están formadas por la cabeza, las manos y los pies, y donde los diez dedos establecen diez puntos más pequeños (p. ej., la bailarina Palucca, fig. 9). También las rígidas y breves inmovilizaciones pueden ser consideradas como puntos. Puntuación activa y pasiva, por lo tanto, en relación con la forma musical del punto.

Un salto de la bailarina Palucca.

Figura 9

Aparte de los ya mencionados golpes de tambor y triángulo, los puntos en la música se pueden obtener mediante una enorme

variedad de instrumentos, especialmente los de percusión, dentro de los cuales el piano ejecuta composiciones completas exclusiva mente a través de la confrontación y continuidad de meros so dos puntuales.[9]

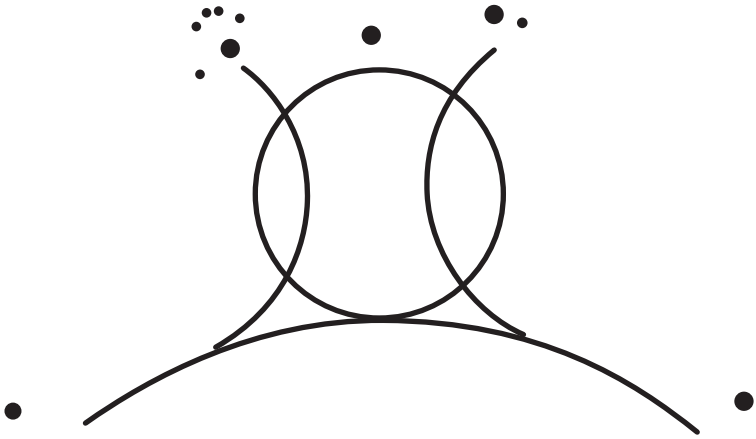


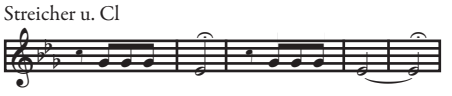
Figura 10 Esquema gráfico del salto (de la fig. 9).

Obra gráfica

En el terreno particular de la pintura constituida por la *obra gráfica,* el punto desarrolla sus fuerzas autónomas con especial ni-

[9] Con toda claridad puede detectarse la atracción más o menos consciente ciente que ha ejercido el punto sobre ciertos músicos, especialmen sobre Bruckner, cuyas «obsesiones» han sido interpretadas en pro- fundidad: «Si bien tal cosa (el interés en el efecto de los puntos firmas y letreros) era una obsesión, no se puede decir sin embar que fuera un espíritu extraviado el que así se aferraba a los puntos; quien conozca el carácter de Bruckner, y muy especialmente su manera de buscar revelaciones (también en sus estudios de teoría musical), advertirá en su atracción por la unidad primaria, desprovista á dimensión espacial, un hondo significado psicológico. Buscaba el todas partes los puntos interiores: de ellos manaban para él las mag nitudes infinitas y en ellos se señalaba el retorno al primer elemento». Doctor Ernst Kurth, Bruckner, tomo I, pág. 110, nota, Max Hes ses Verlag, Berlín.

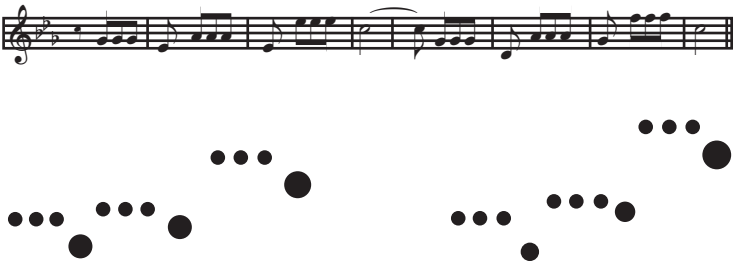
tidez: el instrumento material presta a estas fuerzas variadas posibilidades de expresión, que incluyen multiplicidad de formas y tamaños, y transforman el punto en un ente de innumerables sonoridades.



Quinta Sinfonía de Beethoven (primeros compases).

Lo mismo, traducido a puntos.

Figura 11.A



Lo mismo, traducido a puntos.

Figura 11.B

Procedimiento

Estas posibilidades son susceptibles de clasificación empleando como base las características específicas del procedimiento gráfico.

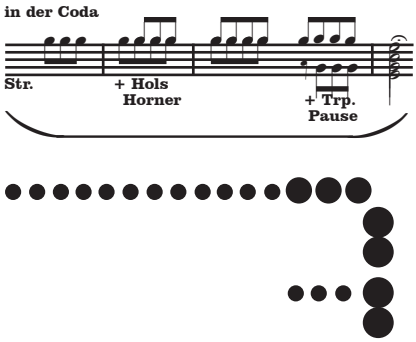
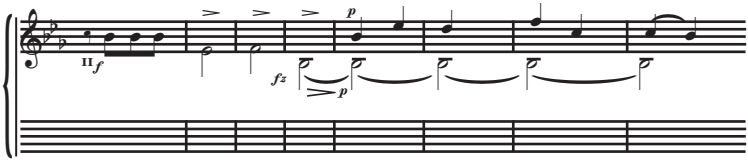


Figura 11.C

Lo mismo, traducido a puntos.



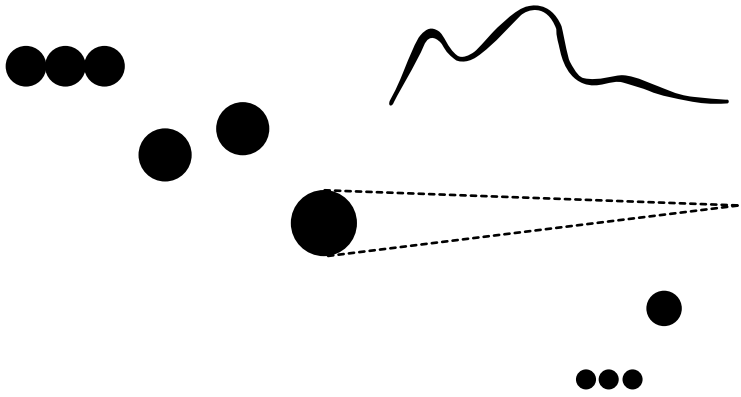


Figura 11.D

El segundo tema traducido a puntos.[10]

[10]En estas traducciones he recibido la valiosa ayuda del señor Director General de Música, Franz v. Hoesslin, lo que le agradezco cordialmente.

Los procedimientos gráficos típicos son:

a) el aguafuerte y en especial la punta seca,
b) la xilografía y
c) la litografía.

Las diferencias entre estos tres procedimientos se hacen evidentes en relación a la producción del punto.

Aguafuerte

El *aguafuerte* puede lograr, por su naturaleza, el punto negro mínimo con la mayor facilidad. Por el contrario, el gran punto blanco solamente como resul-tado de mayores esfuerzos y diferentes trucos.

Xilografía

El caso de la *xilografía* es totalmente opuesto: el pequeño punto blanco exige sólo una punzada; el punto grande negro, en cambio, requiere esfuerzo y atención.

Litografía

En la *litografía* las dos facilidades anteriores se asocian y el esfuerzo desaparece.

También se diferencian entre sí las posibilidades de corrección en los tres procedimientos: el grabado no admite corrección, la xilografía sólo bajo ciertas condiciones, en litografía es ilimitada.

Atmósfera

De esta comparación de los tres procedimientos debe resultar claro que la técnica litográfica debió ser descubierta después de las otras dos, y en verdad bastante recientemente: la facilidad no se puede alcanzar sin esfuerzo. Por otra parte, la facilidad en la realización y corrección son características que corres-ponden a nuestra época. El presente es un trampolín hacia el «mañana», y sólo con ese carácter puede ser aceptado con paz interior.

Ninguna diferencia natural debe permanecer en la superficie, sino que de-be conducir a lo profundo, al interior del objeto. Las posibilidades técnicas avan-zan en forma tan práctica y consciente hacia su meta como por su lado lo hacen las posibilidades de vida material (abeto, león, estrella, piojo) o «espiritual» (obra de arte, Principio moral, método científico, idea religiosa).

Raíz

Aunque las diferencias exteriores entre los fenómenos, como entre las plantas, los hagan parecer tan distintos que sus afinidades

interiores queden ocultas, y aun cuando tales fenómenos se presenten al espectador de una manera confusa, pueden sin embargo, en base a su *necesidad interior*, ser reducidos a una misma raíz.

Extravíos

Por este camino se aprecia el valor de las diferencias que, en su base, siempre son útiles y fundadas, pero que de un tratamiento superficial pueden tomar debida venganza, engendrando monstruos antinaturales. Este simple hecho se observa claramente en el campo más estrecho de las artes gráficas. La comprensión errónea de las diferencias entre cada uno de los procedimientos mencionados ha conducido a obras frecuentemente inútiles y chocantes. Los autores son almas que, endurecidas como cáscaras de nuez, han perdido la facultad de sumergirse en lo profundo de las cosas, allí donde bajo la cáscara exterior se escuchan las pulsaciones. Los especialistas gráficos del siglo XIX se enorgullecían a menudo de su capacidad de imitar un grabado a pluma mediante los procedimientos de la xilografía, o una xilografía con procedimientos litográficos. Tales trabajos sólo pueden ser calificados de testimonia paupertatis. El canto del gallo, el chirrido de la puerta, el ladrido del perro, pese a que se pueden imitar con el violín, no se pueden valorar como representación artística.

Funcionalidad

El material y la herramienta de los tres procedimientos gráficos van natu-ralmente aparejados con la necesidad de realizar tres caracteres diferentes del punto.

Material

Como material, se puede utilizar siempre el papel. Sólo el comportamiento de cada herramienta específica es en cada caso esencialmente diferente. Por este motivo surgieron los tres procedimientos y siguen aún hoy coexistiendo.

Herramienta y surgimiento del punto

De los distintos tipos de aguafuerte, el usado hoy con preferencia es el llamado de punta seca, ya que armoniza especialmente con la atmósfera presuro-sa actual y, por otro lado, tiene el carácter cortante de la precisión. En este caso el plano básico puede permanecer totalmente blanco, yaciendo allí profunda y definitivamente marcados los puntos y líneas. La aguja trabaja con seguridad y enorme decisión y penetra con voluptuosidad en la plancha. El punto surge en principio negativo, mediante una corta y precisa punzada en la plancha.

La aguja es metal puntiagudo —frío.
La plancha es de cobre liso —cálido.
La tinta se extiende en gruesa capa sobre la plancha y de tal forma que, al ser limpiada, el punto yace simple y natural en el seno de la claridad.
La presión de la prensa es enorme. La lámina devora el papel, penetrándo-lo violentamente. El papel penetra en las menores irregularidades y arranca la tinta de ellas. Proceso apasionante que conduce a una completa fusión del color con el papel.
Así surge en este caso el pequeño punto negro: elemento pictórico primario.

• *Xilografía*

La herramienta: cuchilla de metal —frío.

La plancha: madera (p. ej., de boj) —cálida.

El punto se logra de tal modo, que el instrumento no lo toca; lo rodea como un foso a una fortaleza 'y debe cuidarse de no lesionarlo.

Para que el punto pueda nacer, debe ser violado, arrancado, destruido todo su contorno.

La tinta se distribuye sobre la superficie con un rodillo, de tal forma que cubra el punto y deje libre su contorno. Ya en la madera se puede ver claramente la futura copia.

La presión de la prensa es suave: el papel no debe penetrar en las hendiduras, sino permanecer en la superficie. El pequeño punto no está dentro del papel sino que se asienta sobre éste. El hecho de afirmarse dentro del plano que-da relegado a sus fuerzas interiores.

• *Litografía*

La plancha: piedra, tono amarillento indefinido —cálida.

La herramienta: pluma, tiza, pincel, cualquier objeto más o menos agudo, con superficies de contacto de diferentes tamaños y, finalmente, un cernidor muy fino (técnica aerográfica). Máxima diversidad, máxima ductilidad.

La tinta se asienta liviana y superficial. Su contacto con la

plancha es muy ligero y se puede quitar fácilmente mediante el lijado: la plancha recupera su estado de virginidad.

El punto aparece al instante: rapidísimo, sin ningún esfuerzo, sin pérdida de tiempo —simplemente un contacto ligero y superficial.

La presión de la prensa es fugaz. El papel toma contacto con la plancha de modo indiferente y refleja simplemente los lugares fecundados.

El punto se asienta tan livianamente sobre el papel, que no s ría un milagro que levantase el vuelo.

De modo que el punto se asienta:

— en el aguafuerte: dentro del papel,
— en la xilografía: dentro y sobre el papel,
— en la litografía: sobre el papel.

Así se diferencian unas de otras las artes gráficas y también así se entre-cruzan entre sí.

Así adquiere el punto, que siempre permanece como tal, diferentes aspectos y, con ello, diferentes expresiones.

Factura

Estas últimas observaciones pertenecen al tema especial de las *facturas*.

Se entiende por «factura» el tipo de relación exterior de los elementos entre sí y con el plano básico. Observado esquemáticamente, este tipo de relación depende de tres factores:

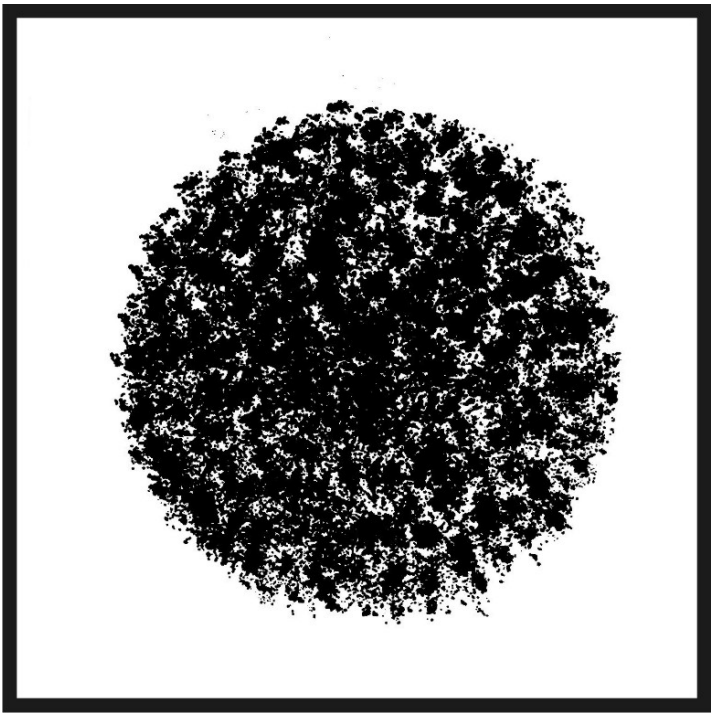
a) de las características del plano básico, que puede ser liso, rugoso, plano, plástico, etc.,

b) del tipo de herramienta, pues el pincel comúnmente utilizado hoy en la pintura puede ser sustituido por otras herramientas,

c) del modo de aplicación del material, que puede ser liviano, compacto, punteado, esfumado, etc., según la consistencia de la tinta. De ahí la va-riedad de aglutinaciones, colorantes, etcétera.[11]

[10]No es posible tratar aquí este tema en forma extensiva.

Aun en el limitado campo del punto se deben tener en cuenta las posibilidades de factura (figs. 12 y 13). En este caso, a pesar de los reducidos límites del más pequeño de los elementos, no dejan de tener importancia las diversas formas de producción, ya que el sonido del punto varía según éstas.



Complejo central de puntos libres. Figura 12

De modo que debe tomarse en consideración:

a) el carácter del punto condicionado por la herramienta empleada y su re-lación con la superficie de aplicación (en este caso la plancha),

b) el carácter del punto en su forma de relación con la superficie de aplicación definitiva (en este caso el papel),
c) el carácter del punto en su dependencia de las características de la superficie receptora definitiva (en este caso papel liso, granulado, rayado, áspero).

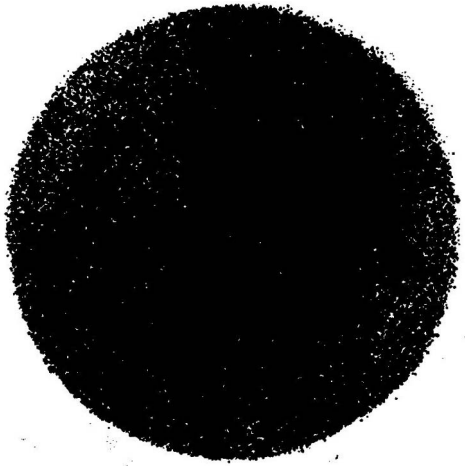


Figura 13 Punto grande formado por puntos pequeños (técnica aerográfica).

Cuando sea necesaria una agrupación de puntos, los tres casos mencionados se verán complicados por el tipo de producción, ya sea ésta directamente ma-nual o relativamente mecánica (procedimientos aerográficos).

Por supuesto, todas estas posibilidades tienen un papel más importante aún en la pintura; la diferencia radicará aquí en las cualidades del material, que ofrece más infinitas posibilidades de factura que en el estrecho campo de las artes gráficas. Pero aun en este estrecho campo las cuestiones referentes a la factura conservan toda su significación. La factura es un medio para alcanzar un fin y se debe interpretar y aplicar como tal. En otras palabras: la factura no debe actuar por sí misma, sino que debe servir a la idea de composición (fin) tanto como cada uno de los demás elemen-

tos (medios). De otro modo aparecería una disonancia interior en la cual el medio se impondría a la finalidad. Lo exterior se desarrolla por encima de lo interior: amaneramiento.

Arte Abstracto

En este caso se puede apreciar una de las diferencias entre arte «figurativo» y abstracto. En el primero, el sonido del elemento en sí mismo se encuentra velado, reprimido. En el arte abstracto se logra un sonido pleno, y descubierto. Precisamente el pequeño punto puede dar un testimonio indiscutible de ello.

En el terreno de las obras gráficas «figurativas» hay grabados que se com-ponen exclusivamente de puntos (como ejemplo se puede mencionar una famosa «Cabeza de Cristo»), donde éstos simulan una línea. Indudablemente se trata de una aplicación incorrecta del punto, ya que éste, sometido a lo figurativo y debilitada su tonalidad, está condenado a una pobre semiexistencia.[12]

En el arte abstracto se da por sobreentendido que, desde el punto de vista de la composición, así como por motivos prácticos, puede ser necesario un proce-dimiento. Presentar evidencias es innecesario.

Fuerza desde dentro

Todo lo aquí expresado sobre el punto, en términos muy generales, pertenece al análisis del punto cerrado en sí mismo y en estado de reposo. Variaciones de ta-maño implican alteraciones de su ser relativo en sí mismo. En este caso el punto se desarrolla por fuera de sí mismo, afuera de su centro, lo que causa la disminución relativa de su tensión concéntrica.

Fuerza desde fuera

Puede haber, sin embargo, otra fuerza que no se origina dentro sino fuera del punto. Esta fuerza se arroja sobre el punto, que aferrado al plano, se ve arrancado y desplazado en otra dirección a éste. De este modo queda inmediatamente aniquilada la tensión concéntrica del punto, y éste, por tanto, deja de existir. Surge entonces un nuevo ente, con vida independiente y bajo leyes propias. Es la línea.

[12] Caso totalmente diferente es cuando una superficie se descompone en puntos debido a razones técnicas, como sucede en la zincografía, en la que es inevitable la subdivisión en puntos mediante la retícula. El punto no desempeña aquí un papel independiente sino que será intencionadamente reprimido en la medida en que la técnica lo permita.

LA LÍNEA

La línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el re-poso total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico.

La línea es la absoluta *antítesis* del elemento pictórico primario: el punto. Es un elemento derivado o secundario.

Origen

Las fuerzas que provienen del exterior y que transforman el punto en línea varían: la diversidad de las líneas depende del número de estas fuerzas y de sus combinaciones.

Sin embargo, todas las fuerzas productoras de líneas pueden reducirse en definitiva a dos:

a) fuerza única y
b) dos fuerzas:
  a') con efecto único o continuado de ambas fuerzas alternantes y
  b') con efecto simultáneo de ambas fuerzas.

IA

Recta

Cuando una fuerza procedente del exterior desplaza el punto en cualquier dirección, se genera el primer tipo de línea; la dirección permanece invariable y la línea tiende a prolongarse indefinidamente.

Se trata de la recta, que en su tensión constituye la *forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento.*

He decidido sustituir la palabra «movimiento», de uso corriente, por «tensión». El concepto corriente es demasiado vago y lleva a conclusiones incorrectas, las que a su vez provocan otros malentendidos terminológicos. La «tensión» es la fuerza presente en el interior del elemento, que aporta tan sólo una parte del «movimiento» activo; la otra parte está constituida por la «dirección», que a su vez está determinada también por el «movimiento». Los elementos en la pintura son las huellas materiales del movimiento, que se hace presente bajo el aspecto de:

a) tensión,
b) dirección.

Esta clasificación crea, además, una base para distinguir elementos de tipo diverso, como por ejemplo el punto y la línea. El punto está constituido exclusivamente por tensión, ya que carece de dirección alguna. La línea combina, al contrario, tensión y dirección. Si con respecto a la recta tomáramos solamente en cuenta su tensión, no podríamos diferenciar una horizontal de una vertical. Del mismo modo, al analizar el color veremos que algunos de ellos sólo se diferencian entre sí por la dirección de las tensiones.[1]

Hay tres tipos de rectas, de las que derivan otras variantes:

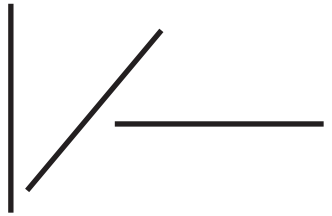
1. La forma más simple de recta es la horizontal. En la percepción humana corresponde a la línea o al plano sobre el cual el

[1] Confróntese, por ejemplo, la descripción del amarillo y el azul en Über das Geistige in der Kunst, Benteli-Verlag, Berna, T edición, 1963, págs. 89, 91 y 92. La utilización cuidadosa de los conceptos tiene importan-cia sobre todo si analizamos la «forma en el dibujo», dado que éste es el aspecto plástico en que la dirección desempeña un papel decisivo. Lamentablemente, de todas las artes, la pintura posee la terminología menos exacta, lo cual acrecienta las dificultades de un trabajo científico y muchas veces lo torna imposible. Para empezar desde el verdadero comienzo, un diccionario terminológico es condición indispensable. Alrededor de 1919, en Moscú, hubo en tal sentido una tentativa que no ha dado, lamentablemente, hasta el momento resultados tangibles. Quizás el momento no era todavía el adecuado.

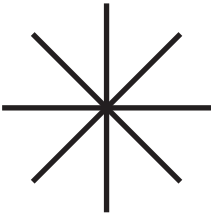
hombre se yergue o se desplaza. La horizontal es por tanto la base protectora, fría, susceptible de ser continuada en distintas direcciones sobre el plano. Su frialdad y achatamiento constituyen el tono básico de esta línea, a la que podemos definir como la *forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento.*

2. El perfecto opuesto de esta línea es la vertical, que forma con ella ángulo recto; la altura se opone a la chatedad, el calor sustituye al frío: es lo contrario en un sentido tanto externo como interno. La vertical es, por tanto, la *forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento.*

3. El tercer tipo de recta es la diagonal, que, esquemáticamente, se separa en ángulos iguales de las anteriores. Su tendencia hacia ambas es equivalente, lo cual determina su tono interior: - reunión equivalente de frío y calidez. O sea, la *forma más limpia del movimiento infinito y templado* (figs. 14 y 15).



Tipos básicos de líneas geométricas. Figura 14



Esquema de tipos básicos. Figura 15

Temperatura

Estos tres tipos son las formas más puras de la recta y se distinguen entre sí por la temperatura:

Movimiento infinito.	a) forma fría b) forma cálida, c) forma cálido-fría	Formas más puras de las posibilidades del movimiento infinito

Las restantes rectas son sólo desviaciones mayores o menores de las diagonales. Las diferentes tendencias hacia el frío o la calidez determinan su tonalidad o sonidos interiores (fig. 16).

Formación de planos

Así surge la estrella de las rectas, que se organiza en torno a un punto de contacto común.

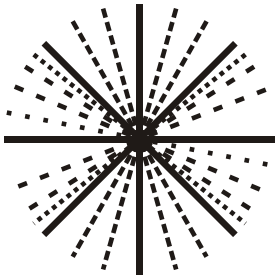


Figura 16 Esquema de las desviaciones en temperatura

Esta estrella se puede volver más y más densa, de modo que las intersecciones formen un centro, en el cual se constituya un punto que parezca crecer. Es un eje en torno al cual se deslizan las líneas unas sobre otras y surge una nueva forma: un plano con la clara figura del círculo (figs. 17 y 18).

Observemos de paso que ésta es una propiedad especial de la línea: su poder de formar planos. Este poder se exterioriza de modo semejante cuando una pala, con su borde accionado sobre la tierra, va creando una superficie plana. Pero la línea también puede formar un plano de otro modo, de lo cual hablaremos más adelante.

La diferencia entre la diagonal pura y las restantes diagonales, que bien podríamos llamar rectas libres, es también una diferencia de temperatura, por lo que las rectas libres, nunca llegarán a un equilibrio de frío y calor.

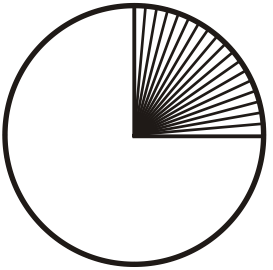
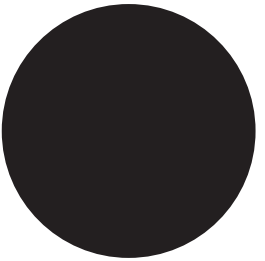


Figura 17: Condensación.



Círculo como resultado de la condensación. Figura 18

Así consideradas, dado un plano las rectas libres se pueden ordenar con respecto a un centro común (fig. 19) o fuera del centro (fig. 20) por lo que se las clasifica en dos tipos:

4. Las rectas libres carentes de equilibrio:
   a) centrales, y
   b) acéntricas.

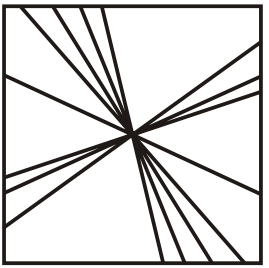
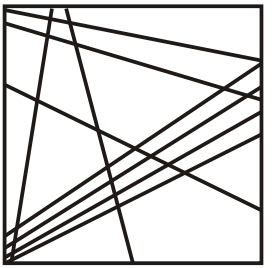


Figura 19: Rectas libres centrales.



Rectas libres acéntricas. Figura 20

Colores: amarillo y azul

Las rectas libres acéntricas son las primeras en poseer una facultad especial que establece un cierto paralelismo entre ellas y los colores «cromáticos» (ni blanco ni negro). En especial el *amarillo* y el *azul* llevan en sí tensiones opuestas: de avance y retroceso. Las rectas puramente esquemáticas (horizontal, vertical, diagonal, y en especial, las dos primeras) desarrollan su tensión sobre el plano sin mostrar tendencia alguna a separarse de él. En las rectas libres, y especial-mente en las acéntricas, se nota una relación más libre con el plano; están menos fusionadas con él y parecen agujerearlo. Estas líneas son las que más se alejan del punto fijo en la superficie, ya que ellas particularmente han abandonado el reposo.

En el plano cortado o limitado, la conexión libre se posibilita sólo en el caso de que la línea no toque los límites externos de aquél, aspecto sobre el cual me extenderé con mayor detenimiento en el capítulo dedicado al «plano básico».

De todos modos, existe cierta afinidad entre las tensiones de las rectas libres acéntricas y los colores «cromáticos». Las relaciones naturales existentes entre los elementos «pictóricos» y «gráficos», tal como hasta cierto punto las co-nocemos hoy, tienen importancia inapreciable para la futura teoría de la compo-sición. Sólo por este camino se puede llegar a experimentos exactos en la cons-trucción, y la densa niebla que debemos atravesar en los trabajos de laboratorio se volverá más tenue y menos sofocante.

Blanco y negro

Cuando las rectas esquemáticas —en primer lugar las horizontales y verticales— sufren un examen de sus propiedades cromáticas, surge naturalmente una comparación con el blanco y el negro. Así como estos dos colores (que se lla-man acromáticos, y que hoy, poco cortésmente, llamamos incoloros) son silencio-sos, también lo son las dos rectas mencionadas. En ambos casos el sonido se en-cuentra reducido a un mínimo: el silencio o tal vez un casi imperceptible murmu-llo. Blanco y negro quedan fuera de la gama del color,[2] y también la horizontal y vertical ocupan un lugar

[2]Véase Über das Geistige in der Kunst, donde designo al negro como símbolo de muerte y al blanco como de nacimiento. Del mismo modo puede afirmarse con razón de la horizontal y de la vertical: chatedad y

especial entre las líneas, ya que en una posición central son irrepetibles y permanecen por lo tanto solitarias.

Si examinamos el blanco y el negro bajo el aspecto de la temperatura, comprobamos que el blanco es más bien cálido y que el negro no lo es en absoluto: su interior es incuestionablemente frío. No en vano la escala cromática va del blanco al negro (fig. 21):

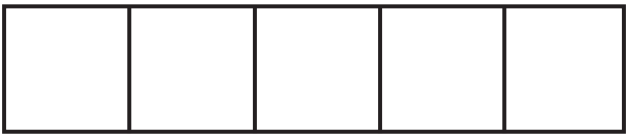


Figura 21

Un lento, natural, deslizamiento desde arriba hacia abajo (fig. 22).

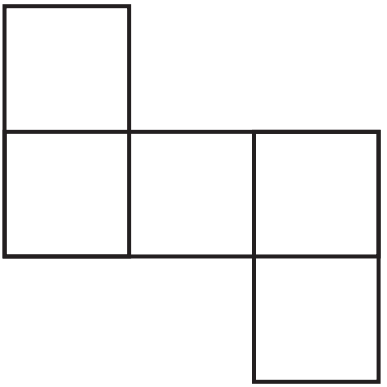


Figura 22

De modo que en blanco y negro se distinguen los elementos de altura y profundidad, lo que permite identificarlos como vertical y horizontal.

Hoy en día, el hombre se ve requerido sin pausas por el exte-

altura. Muerte es yacer; nacimiento es ponerse de pie, caminar, moverse, en última instancia, ascender. Sustentación —desarrollo. Pasivo-activo. En relación con ello: femenino-masculino.

rior, y lo interior está muerto para él. Éste es el último grado en el descenso, el último paso en un callejón sin salida. Tal lugar se llamaba en otro tiempo «abismo»; ahora se llama cul-de-sac, «encerrona». El hombre moderno busca paz interior, ensordecido como está por el exterior. Este extremo y obligado repliegue sobre nosotros mismos origina la contrastada tendencia hacia la horizontal-vertical. La consecuencia lógica subsiguiente sería una tendencia excluyente y paralela hacia el negro-blanco, por la que la pintura ya ha tomado partido en diferentes ocasiones. Pero la fusión de la horizontal-vertical con el blanco-negro está aún por producirse. Cuando esto suceda el silencio interior será entonces total, y únicamente el estrépito exterior sacudirá el mundo.[3]

Tales afinidades, que no deben entenderse como valores puramente unívocos sino sólo como paralelos interiores, construyen un cuadro como el siguiente:

Forma del dibujo.	*Forma pictórica.*
Rectas:	*Colores primarios:*
a) horizontal,	negro,
b) vertical,	blanco,
c) diagonal,	rojo (o gris, o verde),[4]
d) recta libre.	amarillo o azul.

[3] Cabe esperar una fuerte reacción frente a dicho exclusivismo, pero no en forma de huida hacia el pasado, como hoy quieren algunos. El pasado como refugio es una concepción que, con variantes, ha influido sobre la pintura durante los últimos decenios: las épocas preferidas han sido sucesivamente: Grecia «clásica», el *Quattrocento* italiano, la Roma tardía, el arte «primitivo», los *Alte Meister* de Alemania, d arte iconográfico ruso, etc.; en Francia, un modesto dirigirse de hoy a ayer, contrariamente a rusos y alemanes, que avanzan con relativa decisión hacia las más «profundas profundidades». El futuro aparece como vacío frente al hombre moderno.

[4] El rojo, el gris y el verde son comparables en diversos sentidos: rojo y verde forman la transición entre el amarillo y el azul; el gris, entre el negro y el blanco, etc. Esto corresponde a la teoría de los colores. Para mayores aclaraciones véase *Über das Geistige in der Kunst.*

Rojo

El paralelo diagonal —*rojo*— es aquí simplemente enunciado, ya que la demostración detallada del aserto nos llevaría más allá de los límites de este libro. Diremos solamente que el rojo[5] se distingue del amarillo y del azul por la característica de situarse firmemente sobre el plano; del blanco y del negro, por la intensa ebullición interior, o sea la tensión. La diagonal por su lado, y a diferencia de las rectas libres, también se coloca decididamente sobre el plano; a diferencia de la horizontal y la vertical, posee una mayor tensión.

Sonido primario

El punto en reposo, ubicado en el centro de un plano cuadrado, ha sido definido como unitonalidad de punto y plano, imagen total y básica de la expresión pictórica. Una figura más compleja sería la construida por verticales y horizontales cruzándose centralmente sobre un plano cuadrado. Ambas rectas, como ya he dicho, son únicos y solitarios entes vivos, puesto que no conocen repetición. Despliegan un fuerte sonido que jamás se podrá apagar totalmente y representan así el *sonido o tono primario de las rectas.*

Esta construcción, por tanto, es la *expresión lineal primaria* o composición lineal (fig. 23).

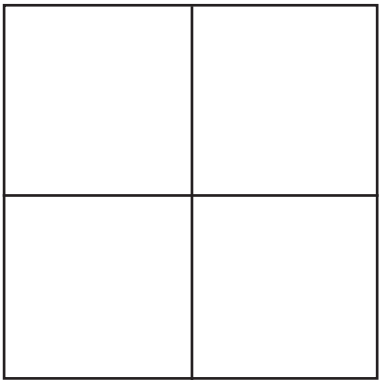


Figura 23

[5] Véase *Über das Geistige in dar Kunst,* págs. 71-73.

Consiste en un equilátero dividido en cuatro cuadros, lo que da la forma más primitiva de división de un plano esquemático.

La suma de las tensiones consta de seis elementos del reposo frío y seis elementos del reposo cálido, o sea doce en total. De modo que el paso que va de una figura esquemática puntual a una figura esquemática lineal se logra en virtud de un aumento sorprendente de los medios: a partir de un sonido único se da el enorme salto hacia doce sonidos. Estos doce están por su parte formados por cuatro sonidos del plano y dos de las líneas, o sea seis. La combinación ha duplicado estos seis sonidos.

Este ejemplo, que pertenece a la teoría de la composición, es citado aquí con la intención de poner en evidencia los efectos recíprocos de los elementos simples en una combinación elemental, de donde la expresión «elemental» se muestra como un concepto impreciso, elástico y relativo. Lo que nos enseña que no es cosa fácil fijar un limite a lo complejo y utilizar exclusivamente lo elemen-tal. Pero pese a ello, estos experimentos y observaciones ofrecen el único medio de llegar a la base de los entes pictóricos que intervienen en la composición. Este método aplica la ciencia «positiva». Pese a ser exageradamente doctrinario, ha logrado en principio crear un orden exterior y aún hoy, con ayuda de un agudo análisis, acercarse a los elementos primarios. De tal modo ha presentado a la fi-losofía un material rico y ordenado, que tarde o temprano producirá nuevas sín-tesis. El mismo camino debe emprender la ciencia artística en general, para lo cual deberá relacionar, desde el comienzo, lo exterior con lo interior.

Lirismo y dramatismo

Durante la paulatina transición de la horizontal hacia las líneas acéntricas libres, el lirismo frío se va tornando cada vez más cálido hasta adquirir finalmen-te una cierta calidad dramática. Pero de todos modos el lirismo prevalece: todo el campo de las rectas es lírico, lo que se explica por la acción de una fuerza exterior única. Lo dramático implica, además del sonido del deslizamiento (en el caso mencionado, lo acéntrico), el estrépito del choque, por lo cual son necesarias por lo menos dos fuerzas de distinto carácter.

La acción de dos fuerzas en el terreno de las líneas se puede dar de dos modos:

a) las dos fuerzas actúan	efecto alterno, por separado,
b) ambas fuerzas actúan	efecto simultáneo juntas.

Es claro que el segundo proceso es más temperamental y por lo tanto más cálido, en especial porque este proceso se puede presentar también como resultado de muchas fuerzas separadas.

Conforme a esto crece la dramatización, hasta que al fin surgen líneas puramente dramáticas.

Así, el campo de las líneas encierra la gama total de sonidos, desde el frío lirismo del comienzo hasta el cálido dramatismo del final.

Traducción lineal

Por supuesto, cada imagen del mundo exterior e interior puede expresarse en líneas, en una especie de traducción.[6]

Los resultados correspondientes a las dos categorías antedichas son:

	Fuerzas:	*Resultados:*
Punto	a) dos alternas,	líneas quebradas,
	b) dos simultáneas.	líneas curvas.

[6] Además de las traducciones intuitivas deberían realizarse en este sentido experimentos planificados de laboratorio. Sería aconsejable, a este respecto, examinar cualquier fenómeno susceptible de ser traducido, ante todo en relación a su contenido lírico-dramático, para buscar después, en la correspondencia lineal, una forma adecuada al caso. Aparte de esto, el análisis de las traducciones ya existentes podría aclarar notablemente la cuestión. En la música se encuentran abundantes traducciones de este tipo: «imágenes» musicales que traducen fenómenos de la naturaleza, formas musicales aplicadas a obras de otras artes, etc. El compositor ruso A. A. Schenschin ha realizado notables tentativas en este sentido: Années de pèlerinage, de Liszt, que se refiere al Pensieroso, de Miguel Ángel y al Sposalizio de Rafael.

IB

Quebradas *Líneas quebradas o angulares.*

Ya que las quebradas se componen de rectas, las clasificamos en el grupo I, y dentro de éste en la categoría B.

La línea quebrada surge de la acción de dos fuerzas, de acuerdo al proceso siguiente (fig. 24):

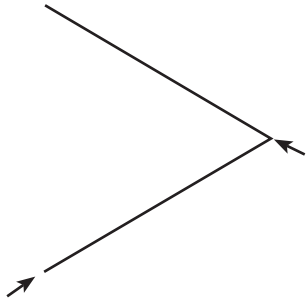


Figura 24

Angulo IB 1.

Las formas más simples de líneas quebradas constan de dos partes engendradas por dos fuerzas cuya oposición se concentra en un solo choque. Este pro-ceso simple conduce sin embargo a establecer una importante diferencia entre la recta y la quebrada: en ésta surge un contacto mucho mayor con el plano, lleva en sí algo del plano. El plano está por surgir y la quebrada constituye un puente. Las diferencias entre las innumerables quebradas dependen exclusivamente de la amplitud de los ángulos, según lo cual se las puede subdividir en tres grupos esquemáticos:

a) con ángulo agudo –45°
b) con ángulo recto –90 °
c) con ángulo obtuso –135°

Las restantes son agudas u obtusas atípicas, divergiendo de las típicas según su graduación angular. De modo que a las tres primeras quebradas se les puede agregar una cuarta, no esquemática:

d) con ángulo libre,

de donde esta quebrada se deberá denominar quebrada libre.

El ángulo recto es único en su medida y sólo modifica su dirección. Sólo pueden haber cuatro ángulos rectos que se toquen: ya sea por los vértices, for-mando así una cruz; o por sus lados divergentes, surgiendo entonces planos rec-tangulares, cuyo caso más común es el cuadrado.

La cruz horizontal-vertical se compone de una recta cálida y una fría: no es sino la posición central de horizontales y verticales. De ahí la temperatura frío-cálida o cálido-fría del ángulo recto, que depende de su dirección, sobre lo cual nos extenderemos en el capítulo dedicado al «plano básico».

Longitudes

Otra diferencia entre las quebradas simples nos la da la longitud de cada segmento, circunstancia ésta que modifica notablemente el sonido básico de tales formas.

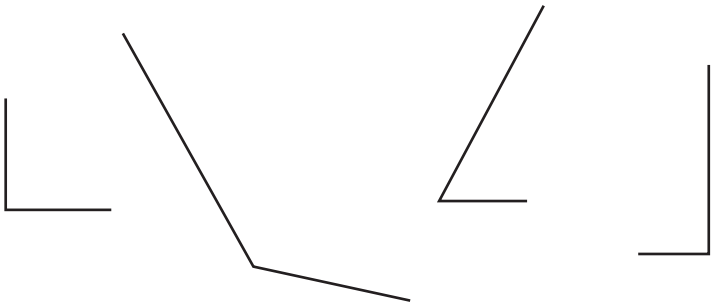


Figura 25

Sonido absoluto

El sonido absoluto de las formas dadas depende de tres condiciones y varía de la siguiente manera:

a) sonido de las rectas con las variaciones ya mencionadas (fig. 25),
b) sonido de la tendencia hacia una tensión más o menos aguda (fig. 26),
c) sonido de la tendencia hacia una menor o mayor conquista del plano (fig. 27).

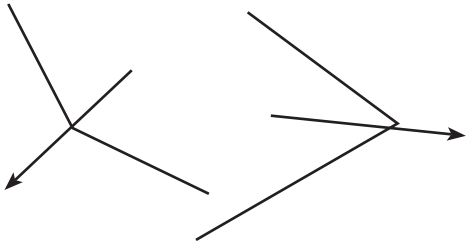


Figura 26

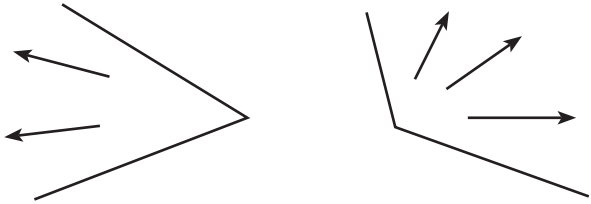


Figura 27

Trisonancia

Estos tres sonidos pueden formar una trisonancia pura. Pero también se pueden utilizar en forma individual o de a dos, lo que depende de la construcción global. Ninguno de los tres puede ser totalmente eliminado, sino que uno u otro se impondrá de tal forma que los restantes apenas serán escuchados.

De los tres ángulos típicos, el más objetivo es el ángulo recto, que es también el más frío. Divide el plano cuadrado exactamente en cuatro partes.

El ángulo con mayor tensión es el agudo y también el más cálido. Fracciona el plano exactamente en ocho partes.

La ampliación del ángulo recto produce la disminución de la tensión hacia adelante, aumentando en cambio la tendencia a conquistar el plano.

Pero esta voracidad se verá, sin embargo, frenada por el hecho de que el ángulo obtuso no está en condiciones de dividir exactamente toda la superficie: cabe en el plano dos veces y deja una parte de 90° sin conquistar.

3 sonidos

De modo que a estas tres formas corresponden tres sonidos diversos:

a) lo frío y controlado,
b) lo agudo y sumamente activo, y
c) lo torpe, débil y pasivo.

Estos tres sonidos, y por lo tanto estos tres ángulos, dan una hermosa traducción gráfica de la obra artística:

a) lo agudo y sumamente activo del pensamiento (visión),
b) lo frío y contenido de la ejecución magistral (realización), y
c) el sentimiento de insatisfacción y la sensación de la propia debilidad, una vez finalizada la obra.

Líneas quebradas y el color

Antes hablamos de cuatro ángulos rectos que forman un cuadrado. Aunque las relaciones con los elementos pictóricos sólo las podemos exponer aquí muy brevemente, no podemos dejar de indicar la correlación existente entre las líneas quebradas y los colores.

Lo frío-cálido del cuadrado y su naturaleza evidentemente planiforme, señalarán inmediatamente hacia el rojo, color que representa un intermedio entre amarillo y azul y lleva en sí las cualidades de frío-calidez. No en vano aparece tan frecuentemente el cuadrado rojo. No es por lo tanto del todo injustificado el para-lelismo del ángulo recto con el color *rojo*.

Bajo el tipo d) de las quebradas se debe destacar un ángulo especial que se encuentra entre el ángulo recto y el agudo: un ángulo de 60° (recto –30° y agudo +15°). Cuando dos de tales ángulos se junten por sus aberturas, formarán un triángulo equilátero con 3 ángulos agudos activos que indicarán hacia el *amarillo*[7]

[7] Véase Über das Geistige in des Kunst, pág. 99, fig. II

De modo que el ángulo agudo tiene coloración interna amarilla.

El ángulo obtuso pierde cada vez más su calidad de agresivo, agudo y cálido, y por ello está lejanamente relacionado con una línea desprovista de ángulos, la cual, como se indicará más adelante, origina la tercera forma básica y esquemática de superficie: el círculo. Y la pasividad del ángulo obtuso, la casi inexistente tensión hacia adelante, le da a este ángulo una tenue coloración azul.

Otras correspondencias pueden también señalarse: cuanto más agudo es el ángulo, tanto más se acerca al máximo del calor, y al revés, el calor disminuye paulatinamente al abrirse el ángulo recto rojo, volviéndose cada vez más y más frío, hasta la aparición del ángulo obtuso (1501. Este último es típicamente azul, contiene un presentimiento de curva, y en su curso ulterior aparece el círculo como meta final.

Este proceso se puede expresar gráficamente del siguiente modo:

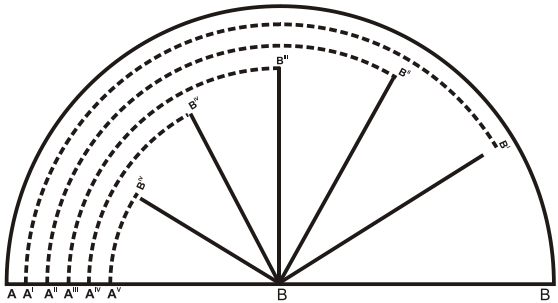
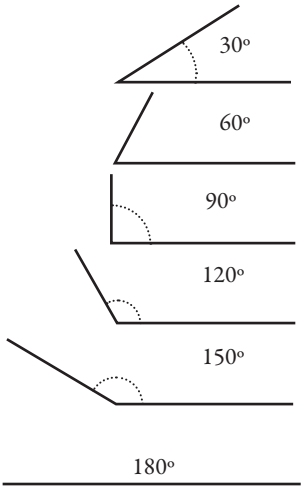


Figura 28 Sistema de los ángulos ⇄ colores típicos

Resultando entonces:

A^{V}	B B^{V}	.....	amarillo,	Ángulo agudo.
A^{IV}	B B^{IV}	.....	anaranjado.	
A^{III}	B B^{III}	.....	rojo.	Ángulo recto.
A^{II}	B B^{II}	.....	violeta.	
A^{I}	B B^{I}	.....	azul.	Ángulo obtuso.



Medida de los ángulos Figura 29

El siguiente salto de 30° constituye el paso de la quebrada a la recta:

ABC .... negro. Horizontal.

Dado que los ángulos nombrados pueden, en su desarrollo posterior, con-vertirse en planos, las relaciones entre línea, plano y color surgen por sí solas. De modo que presentamos a continuación la *indicación esquemática de las correlaciones de línea-plano-color:*

Quebradas: formas primarias: *colores primarios:* Plano y color

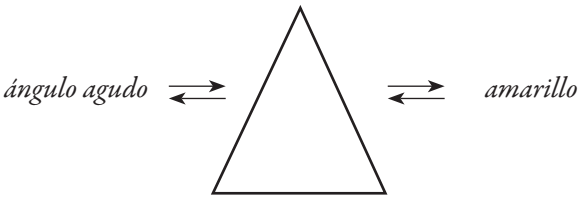


Figura 30

Figura 31

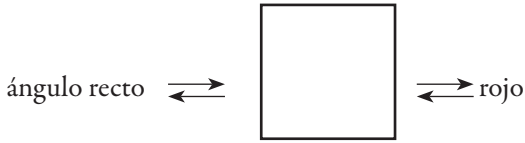
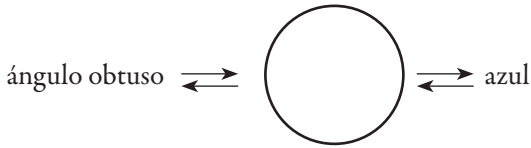


Figura 32



Si estas correlaciones, y también las anteriormente mencionadas, se cumplen, entonces se puede formular la siguiente conclusión: los sonidos y propiedades de los componentes producen en ciertos casos una suma de propiedades que no coinciden con aquéllos. En otras ciencias también se conocen este tipo de ca-sos, por ejemplo en la química: la suma reducida a sus componentes no coincide a veces con la que surge de las combinaciones de esos componentes.[8]

Tal vez en esos casos tropezamos con una ley desconocida, cuya imprecisión aparente la vuelve equívoca. Por ejemplo:

[8] En la química se emplea en este tipo de casos, en vez del signo de igualación, el signo que indica correla-ciones. Mi propósito es examinar las correlaciones «orgánicas» en los elementos de la pintura. Aún en los casos en que no es posible demostrar las identidades, es decir, fundamentarlas completamente, he de seña-lar mediante esos indicadores las relaciones internas: No hay que temer en estos casos ni siquiera los erro-res posibles: a menudo la verdad se alcanza gracias al error.

Línea y color

Línea	*Color*		*En relación a la temperatura y la luz*
Horizontal	Negro	=	azul
Vertical	Blanco	=	amarillo
Diagonal	Gris, verde	=	rojo

Plano y Componentes

Plano	*Componentes*	*Suma que da los terceros primarios*
Triángulo	horizontal diagonal	amarillo
	negro=*azul* *rojo*	
Cuadrado	horizontal vertical	rojo
	negro=azul blanco=*amarillo*	
Círculo[9]	*tensiones* (como componentes) activas: *amarillo* pasivas: *rojo*	azul

Así, la suma trae a colación un sumando necesario para el equilibrio, pero que faltaba en la lista de los componentes. La práctica artística corrobora esta supuesta regla, de modo que una pintura en blanco y negro, que consta de líneas y puntos, adquiere al agregar el plano (o los planos) un equilibrio más evidente: los pesos más ligeros requieren otros más pesados. Esta necesidad se hace todavía más notable en el caso de la pintura cromática, y todo artista lo sabe perfectamente.

Tales consideraciones sobrepasan el objetivo primario de esta investigación, que es establecer reglas más o menos exactas. De similar importancia me parece estimular la discusión de métodos teó

[9] El origen del círculo será descrito en el análisis de la curva: ataque y resistencia claudicante. El círculo, en todo caso, constituye un caso especial entre las tres formas primarias: las rectas carecen de la capacidad de construirlo.

Método

Los métodos de análisis en arte siguen siendo hasta ahora bastante arbitrarios y se ven teñidos a menudo de un carácter demasiado personal. En el futuro se ha de trazar un camino más exacto y más objetivo que posibilite una labor colectiva en la ciencia del arte. Aquí, como en cualquier otro campo, las tendencias y los talentos personales conservan sus características propias, ya que cada cual sólo puede realizar una labor positiva si pone en juego las fuerzas que le son propias. Precisamente por ello, es una tendencia particular, de entre varias, la que nos interesa en este momento. Aquí y allá ha surgido la idea de institutos de arte que trabajen de acuerdo con un plan, idea que se verá pronto realizada en distintos países. Puede afirmarse que una ciencia del arte establecida sobre una base amplia ha de tener necesariamente carácter internacional; puede ser útil, pero no suficiente, formular una teoría del arte exclusivamente europea. Es verdad que las diferencias nacionales imprimen un sello diferencial en los productos del arte; por ejemplo, el negro luto nuestro y el blanco luto de dos chinos.[10] Mayor oposición no es posible conseguir en cuanto al sentimiento de los colores: los con-ceptos «blanco y negro», como opuestos y con un sentido preciso, son en-

Institutos internacionales de arte

[10] Estas diferencias, que requieren una observación exacta —no sólo en relación a «nación» sino también en cuanto a raza—, podrían establecerse sin mayores dificultades si la investigación se llevase a cabo de forma exacta y planificada. Pero en cuanto a los detalles, que a menudo adquieren una importancia inesperada, se encontrarán a veces obstáculos inevitables: las influencias que frecuentemente actúan sobre los detalles en los comienzos de una cultura conducen, en ciertos casos, a imitaciones exteriores, con lo cual oscurecen el desarrollo posterior. Por otro lado, en el curso de una labor planificada, los fenómenos puramente exteriores no se deben tomar demasiado en cuenta; incluso en este tipo de trabajo teórico pueden quedar descartados, lo que no sería posible, por supuesto, desde una posición exclusivamente «positivista». También en estos casos «simples», la posición unilateral no lleva sino a conclusiones unilaterales. Sería simple suponer que un pueblo es colocado «casualmente» en una determinada posición geográfica que habrá de determinar su ulterior desarrollo. Igualmente insuficiente sería suponer que las condiciones políticas y económicas, que surgen por último del pueblo mismo, deban determinar y dirigir su fuerza creadora. La meta de una fuerza creadora es interior, de modo que esa interioridad no se puede extraer *solamente* de la corteza de lo exterior.

tre nosotros tan socorridos como el de «cielo y tierra». Puede descubrirse, sin em-bargo, una afinidad muy arraigada, aunque latente, entre ambos colores opues-tos: ambos significan silencio. De aquí surgirá acaso la luz que nos permita ilu-minar la diferencia entre chinos y europeos. Nosotros, cristianos, después de milenios de cristianismo concebimos la muerte como un silencio definitivo, o más bien, como ya lo he dicho en otra parte, como un «agujero infinito»; al contrario, los chinos, paganos, conciben el silencio como un momento previo al lenguaje nuevo o al «nacimiento».[11]

Lo «nacional» es hoy una cuestión subestimada, o bien tratada desde un punto de vista meramente exterior y superficial-económico, por lo que sus aspec-tos negativos se ven fuertemente destacados, ocultando totalmente a los demás. Pero es justamente lo demás, o sea lo interior, lo esencial. Desde este último punto de vista, la suma de las naciones no constituiría una disonancia sino una consonancia. Con toda probabilidad también en este caso, aparentemente sin esperanzas, el arte —por el camino de la ciencia— inconsciente o involuntariamente participará de modo armonizador. La realización de la idea de los institutos internacionales de arte puede constituir un preámbulo para ello.

IB 2

Líneas quebradas complejas

Las formas más simples de líneas quebradas pueden complicarse mediante el agregado de algunas otras a las dos primitivas ya existentes. En tales casos, el punto no recibirá uno sino varios impulsos, que por simplificación no provienen sino de dos fuerzas que se alternan. El tipo esquemático de estas líneas poligonales está representado por segmentos de igual longitud, colocados formando ángulos rectos entre sí. De este modo el innumerable conjunto de líneas poligonales se modifica según dos direcciones:

a) a través de combinaciones de ángulos agudos, rectos, obtusos y libres, y
b) a través de las diferentes longitudes de los segmentos.

[11]Véase *Über das Geistige in des Kunst*, pág. 95 y 96.

Una línea poligonal puede, por tanto, contar con los segmentos más diver-sos, desde los más simples a los más complejos. Sumas de ángulos obtusos de lados iguales, o de lados desiguales, que se quiebran en ángulos agudos de lados iguales o desiguales, los cuales a su vez se vuelven a quebrar en ángulos agudos o rectos, etc. (fig. 33).

Curvas

Cuando constan de dos segmentos iguales estas líneas zigzagueantes construyen una recta movida. Si presentan formas puntiagudas insinúan altura y por tanto la vertical; si son en cambia, romas, tenderán hacia la horizontal, aunque todas ellas mantengan, a pesar de las formaciones descritas, la infinita posibili-dad de movimiento de la recta.

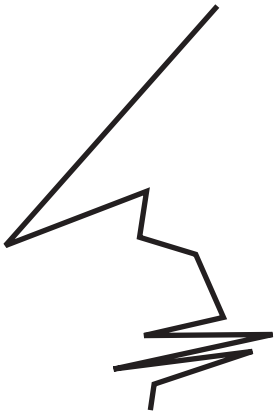


Figura 33

Línea libre poligonal.

Cuando la fuerza que genera un ángulo aumenta de modo regular, el án-gulo crece y tiende a cubrir el plano describiendo un círculo. El parentesco de la línea de ángulo obtuso, de la curva y del círculo no es solamente exterior, sino de naturaleza intrínseca: la pasividad del ángulo obtuso, su relación claudicante con el ambiente lo llevan a mayores profundizaciones que culminan en la máxima autoprofundización: el círculo.

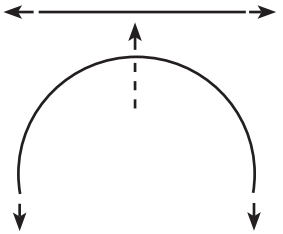
II

Cuando dos fuerzas ejercen simultáneamente su acción sobre el punto, de tal modo que una de las fuerzas vaya superando en presión a la otra, constante e invariablemente, surge una línea curva cuyo tipo básico es la

a) curva simple

En propiedad, se trata de una recta que ha sido desviada de su camino a través de una presión lateral constante: cuanto mayor es la presión, más cerrada es la curvatura de la recta y mayor el desplazamiento hacia afuera y finalmente la cualidad de cerrarse a sí misma.

La diferencia intrínseca entre las rectas radica en el número y la forma de las tensiones: la recta posee dos tensiones precisas y primitivas que desempeñan un papel sin importancia en el caso de la curva, cuya tensión principal actúa so-bre el arco (tercera tensión, opuesta a las otras dos y de más fuerte tonalidad) (fig. 34). Al desaparecer la agudeza del ángulo, una fuerza tanto mayor va quedando aprisionada, y ésta, si bien menos agresiva, es en cambio más permanente. Una cierta irreflexión juvenil se refleja en el ángulo, mientras el arco demuestra por el contrario una energía madura y consciente de sí misma.



Tensiones de la recta y de la curva. Figura 34

Antagonismo de líneas

La madurez, la tonalidad completa y elástica de la curva nos lleva a verla como lo verdaderamente opuesto de la recta (suplantando a la línea quebrada en este papel). La generación de la curva, que opera una total negación de lo recto, lleva a la siguiente afirmación:

la recta y la curva constituyen el par de líneas fundamentalmente antagónicas (fig. 35).

La quebrada debe ser concebida como un ente intermedio entre ambas: nacimiento-juventud-madurez.

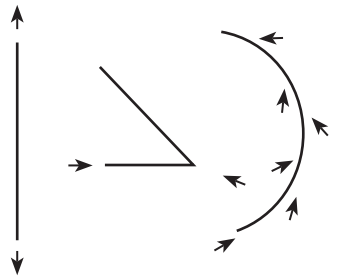


Figura 35

Plano

Mientras la recta es una completa negación del plano, la curva contiene en sí un germen del plano. Si bien arribas fuerzas desplazan al punto bajo condicio-nes diferentes, la curva creciente vuelve tarde o temprano a su punto de partida. El fin y el principio se confunden y desaparecen instantáneamente sin dejar hue-llas.

Surge así el plano más inestable y más estable al mismo tiempo: el círculo (fig. 36).[12]

[12] Una desviación regular del círculo es la espiral (fig. 37): la fuerza que opera desde el interior supera uniformemente a la exterior. La espiral es, de este modo, un círculo que fracasa uniformemente. Ahora bien, es necesario observar, y especialmente desde un punto de vista pictórico, una diferencia mucho más esencial: la espiral es una línea, mientras que el círculo es un plano. Esta diferencia, sumamente importante para la pintura, no tiene validez para la geometría: . además del círculo, ésta designa como líneas curvas también a la elipse, la lemniscata y otras formas planas similares. El término aquí usado, «curva», tampoco pertenece a la exacta terminología geométrica, la cual, desde su punto de vista, tiene la necesidad de esta-blecer clasificaciones en base a fórmulas, clasificaciones que en ese sentido se vuelven irrelevantes para la pintura: parábola, hipérbola, etc.

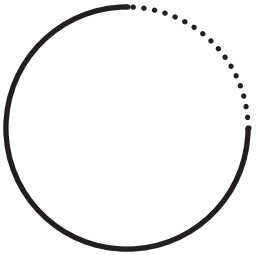
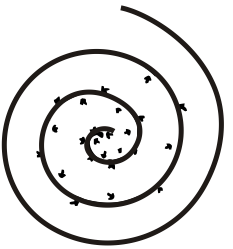


Figura 36 círculo naciente

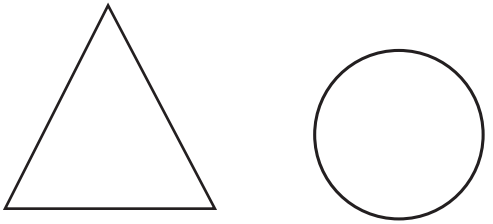


Espiral naciente Figura 37

Antagonismo respecto al plano

Pero la recta esconde entre sus otras propiedades, y en última instancia, el profundamente oculto deseo de engendrar un plano, convirtiéndose así en un ente más denso, más cerrado en sí mismo. La recta puede engendrar un plano, pero, distintamente de la curva, que puede hacerlo a partir de dos impulsos, ne-cesita tres. Sólo que en este nuevo plano, el comienzo y el fin no se confunden sin dejar huellas, sino que son detectables en tres lugares. La ausencia absoluta de toda recta y de todo ángulo en el caso de la curva tiene su contrapartida en el caso de la recta, pues en el plano por ella engendrado hay siempre tres líneas (rectas) y tres ángulos, índices que señalan el antagonismo entre los dos tipos de plano primario. De este modo dichos planos se oponen como

el par de planos fundamentalmente antagónicos (fig. 38).



El par de planos fundamentalmente antagónicos. Figura 38

Tres parejas de elementos

Hemos llegado al momento en que resulta lógico establecer las relaciones entre los tres elementos pictóricos que, si bien con tendencia a confundirse en la práctica, son teóricamente separables: línea-plano-color.

Recta,	Triángulo,	Amarillo
Curva.	Círculo.	Azul
1er par	*2do par*	*3er par*

Tres pares de elementos originariamente opuestos.

Otras artes

La abstracta conformidad a las leyes que un arte, en este caso la pintura, es capaz de mantener, puede compararse a la regularidad que se manifiesta en la naturaleza, y que en ambos casos —arte y naturaleza—, ofrece al hombre un placer muy especial. Dicha regularidad abstracta corresponde también, intrínse-camente, a todas las demás artes. Los elementos manejados por la escultura y la arquitectura[13] son espaciales, en la música, sonoros, en la danza, dinámicos, y en la poesía, verbales,[14] y necesitan que se los muestre a la luz de manera similar y que se los confronte —elemento a elemento— en lo referente a sus cualidades extrín-secas e intrínsecas, llamadas por mí tonalidades o sonidos.

Tablas como las elaboradas en este escrito se habrán de so-meter posteriormente a riguroso examen, y cabe esperar que la confrontación de estas tablas particulares dé por resultado, en última instancia, una sola tabla resumida.

Las afirmaciones basadas en la sensibilidad, enraizadas en la intuición, obligan a dar los primeros pasos por senderos prohibi-dos. Pero la sensibilidad sólo podría conducir en estas circunstan-cias a desviaciones peligrosas, a resbalones que sólo con ayuda de

[13] La identidad de los elementos básicos en la escultura y en la arqui-tectura explica parcialmente la victoriosa absorción de la escultura por la arquitectura.

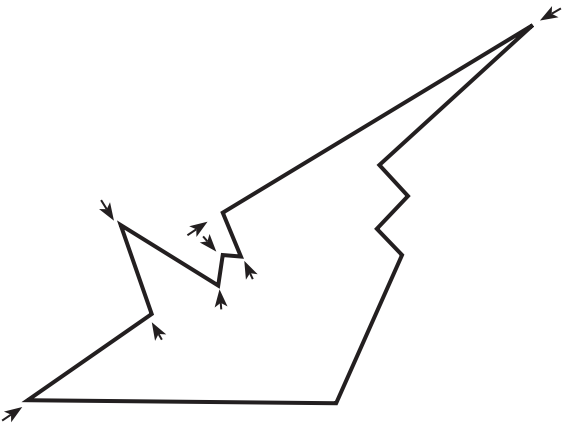
[14] La denominación dada por mí de dos elementos básicos de las diferentes artes debe ser considerada provisional. Pero los conceptos corrientes no son menos nebulosos.

un trabajo analítico exacto se pueden evitar. Mediante métodos correctos es[15] posible un avance relativamente seguro.

El avance logrado a través del trabajo sistemático requiere la Diccionario paulatina formación de una terminología y, por fin, de un diccionario que reúna la denominación de los elementos artísticos, lo que en un desarrollo posterior llevaría a la creación de una «gramática». Finalmente ha de enunciarse una teo-ría de la composición que sobrepase los límites de las artes particulares y que se refiera al arte como a un todo.[16]

El diccionario de un lenguaje viviente no es ningún ente petrificado, ya que sufre continuas modificaciones: algunas palabras desaparecen, otras se marchitan, surgen nuevas palabras, otras vienen de lenguas extranjeras, etc. Una gramática del arte parece hoy, sin embargo, asombrosamente peligrosa.

Cuantas más fuerzas contradictorias, alternadas, operen sobre Planos el punto, tanto más direcciones, tanto mayor número de segmentos desiguales, tanto más complejos serán los planos engendrados. Las variaciones son inagotables (fig. 39).



[15] Éste es un claro ejemplo de la necesidad de la aplicación simultánea de la intuición y d cálculo.

[16] Véanse las claras exégesis en *Über das Geistige in der Kunst* y en mi artículo «Über Bühnenkomposition», en *Der Blaue Reiter*, Verlag Piper, Munich, 1912.

Digo esto para aclarar las diferencias que existen entre las líneas quebradas y curvas.

Todos los planos que deben su origen a la curva, aun cuando sus variaciones son inagotables, no pierden jamás cierto parentesco, si bien muy lejano, con el círculo, dado que todos llevan en sí tensiones circulares (fig. 40).

Quedan todavía por mencionar algunas posibilidades de variación de la curva.

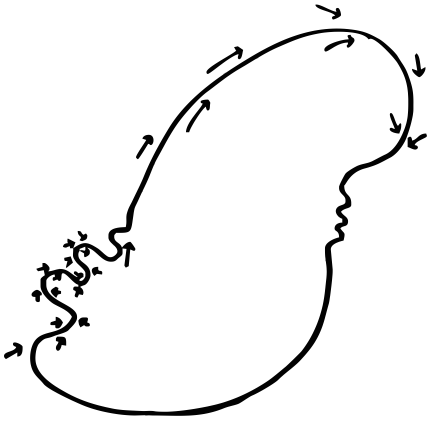


Figura 40

II. 2.

Onduladas

Una curva complicada u ondulada puede consistir:

a) de arcos de círculo geométrico, o
b) de segmentos libres, o
c) de diferentes combinaciones de ambos.

Estos tres tipos comprenden todas las formas de la curva. Algunos ejem-plos ratifican esta regla.

Curva geométricamente ondulada:

radios de igual tamaño: alternancia uniforme de la presión positiva y negativa. Curso horizontal con tensiones y relajamientos alternantes (fig. 41).

Figura 41

Curva libremente ondulada:
desplazamiento de la anterior con la misma extensión horizontal:

a) desaparece el aspecto geométrico,
b) la presión positiva y negativa se alternan irregularmente; la primera predomina decididamente sobre la segunda (fig. 42).

Figura 42

Curva libremente ondulada:
se acrecientan los desplazamientos. Lucha temperamental entre las dos fuerzas. La presión positiva empuja hacia una altura muy elevada (fig. 43).

Figura 43

Curva libremente ondulada:
variaciones de esta última:

a) la culminación tiende hacia la izquierda. El enérgico ata que de la presión negativa es rechazado,
b) con acentuación de la altura mediante el engrosamiento de la línea —énfasis (fig. 44).

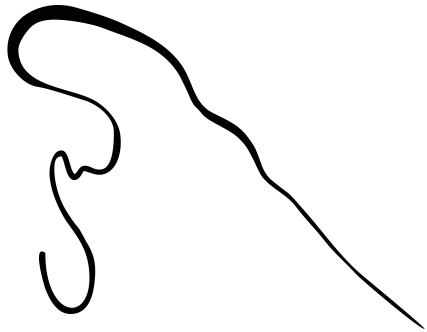


Figura 44

Curva libremente ondulada:
tras el primer ascenso en dirección izquierda, brusca y, decidida tensión hacia arriba y hacia la derecha. Relajamiento circular hacia la izquierda. Cuatro ondas se ordenan enérgicamente en una dirección que va desde la izquierda inferior a la derecha superior[17] (fig. 45).

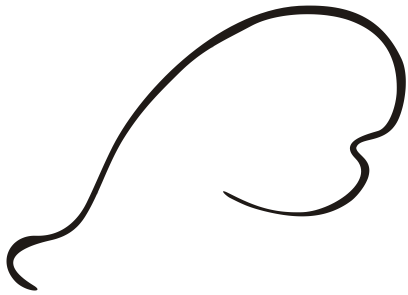


Figura 45

[13] Sobre los sonidos «derecha», «izquierda», y las tensiones correspondientes nos extenderemos en el capítulo dedicado al «plano básico».
Los efectos de derecha e izquierda se pueden examinar sosteniendo el libro ante un espejo. Arriba y abajo, colocando el libro al revés.
La «imagen reflejada en el espejo» y «ponerse de cabeza» son hechos todavía bastante misteriosos, de gran importancia para la teoría de la composición.

Curva geométricamente ondulada:
opuesta a la primera, también geométricamente ondulada (fig. 41): ascensión pura con tímidas desviaciones hacia derecha e izquierda. El súbito debilitamien-to de las ondas conduce a una mayor tensión vertical. Radios de abajo a arriba: 4, 4, 4, 2, 1 (fig. 46).

Figura 46

Resultados

En los ejemplos citados, dos tipos de circunstancias producen el resultado:

a) la combinación de las presiones activa y pasiva,
b) la coacción del sonido direccional.
A estos dos factores de la tonalidad se les puede agregar todavía
c) el énfasis en la línea misma.

Énfasis

El énfasis de la línea es un progresivo o espontáneo aumento o disminu-ción en el grosor (de la línea). Un ejemplo sustituye las largas explicaciones:

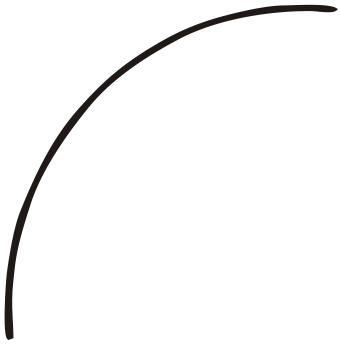


Figura 47 Línea geométricamente curva en ascensión.

Figura 48 La misma con uniforme disminución del énfasis, y consiguiente aumento de la tensión ascensional.

Línea y plano

El engrosamiento, especialmente en el caso de una recta corta, está en re-lación con el punto en desarrollo: también aquí queda sin respuesta la interroga-ción: «¿cuándo muere la línea, y en qué momento surge el plano?». ¿Cómo podría contestarse la pregunta: «dónde termina el río y dónde comienza el mar?».

Figura 49 Énfasis espontáneo de una curva libre.

Las fronteras son vagas y movedizas. Aquí todo depende de la proporción, como también en el caso del punto: lo relativo disminuye y borra hasta la impre-cisión el sonido de lo absoluto. La noción de los límites se entiende mucho mejor en la práctica que desde un punto de vista puramente teórico.[18] El «llegar a los límites» constituye un poderoso medio de expresión, gigantesco en verdad (en última instancia un elemento), con miras ala composición.

Este recurso muestra una cierta vibración en los casos de aguda inexpre-sividad de los elementos principales, aporta una cierta soltura en la rígida atmósfera del conjunto y puede, aun empleado con exageración, conducir a refinamientos casi repelentes. En cada caso hay que remitirse de todos modos a la sensibilidad.

De momento parece imposible establecer una clara diferenciación entre línea y plano; quizá debido a la etapa aún embrionaria en que se encuentra la pintura, quizá debido a la naturaleza propia e inmutable de este arte.[19]

Un factor sonoro privativo de la línea está constituido por:

d) las aristas exteriores de la línea,

determinadas parcialmente por el arriba mencionado énfasis.

En tales casos, los bordes exteriores de la línea se pueden entender a su vez como dos líneas exteriores independientes, lo que sin embargo tiene un valor más teórico que práctico.

La cuestión de la configuración externa de la línea nos recuerda el mismo tema planteado con respecto al punto. La conformación lisa, dentada, desgarrada, redondeada, determina pro-

[18] Algunas ilustraciones del apéndice son un ejemplo elocuente.

[19] El procedimiento de «llegar al límite» se extiende naturalmente mucho más allá de la cuestión de los límites entre línea y plano, y cubre los restantes elementos de la pintura y su aplicación. Por ejemplo, este procedimiento se aplica mucho más ampliamente en relación a los colores y proporciona infinitas gamas. Opera también en relación al plano básico, el cual, junto con los restantes medios de expresión, obedece a reglas y leyes de la teoría de la composición.

propiedades que ya en la imaginación evocan sensaciones táctiles; debido a esto la cuestión de los límites externos de la línea no se debe subestimar, ni siquiera desde un punto de vista puramente práctico. Tratándose de la línea, las posibilidades de evocar sensaciones táctiles son mucho más variadas que en el caso del punto: puede haber, por ejemplo, aristas lisas en la línea dentada, dentadas en la lisa o redonda, aristas rotas en la dentada, aristas rotas en la redonda, etc.

Todas estas variantes se pueden utilizar en los tres tipos de línea: recta, quebrada y curva, y cada uno de los lados admite un tratamiento diferente.

III.

Líneas combinadas

El tercer y último tipo de línea es producto de la combinación de los dos primeros tipos, por lo que debe recibir el nombre de línea combinada. Las va-riantes se establecen según la naturaleza de los segmentos que la forman:

a) *combinada geométrica*, cuando las partes que la componen son exclusivamente geométricas,
b) *combinada mixta*, cuando a los segmentos geométricos se agregan otros libres; y
c) *combinada libre*, cuando los segmentos son exclusivamen te libres.

Fuerza

Si se hace caso omiso de las diferentes propiedades determinadas por las tensiones interiores, si se eliminan los procesos de creación, la fuente primaria de toda línea se reduce a *la fuerza*.

Composición

El choque de la fuerza con la materia introduce en ésta lo viviente, que se expresa en tensiones. El elemento, resultado real del trabajo de la fuerza sobre la materia, es la *interioridad* expresada en tensiones. La línea es el caso más claro y simple de este proceso creativo, que se repite con regularidad y permite, por lo tanto una exacta y regular aplicación, de modo que la *composición* no es más que una *exacta y regular organización*, en forma de tensiones, de las *fuerzas vivas* encerradas en los elementos.

Número

Todas las fuerzas encuentran en última instancia una expresión a través del número, lo que se llama expresión cuantitativa. Si bien lo anterior no deja de ser hasta hoy una afirmación más bien teórica, no por eso se debe dejar de lado; actualmente carecemos de posibilidades de medición que estarán al alcance de la mano en un tiempo futuro. A partir de entonces toda composición tendrá su correspondiente expresión cuantitativa, si bien tal vez ésta se refiera al principio solamente del «esquema básico» (de la composición) y a sus complejos mayores. El resto es cuestión de paciencia; paulatinamente irá siendo posible la descomposición de los complejos mayores en otros cada vez menores y subordinados. Sólo al conquistar la expresión cuantitativa se volverá íntegramente real la teoría de la composición, cuyos esbozos formulamos hoy. Desde hace miles de años ciertas relaciones muy simples, unidas a su expresión numérica, se han utilizado en ar-quitectura, música, y también poesía (ejemplo: *Tempel des Salomo*), pero las relaciones de mayor complejidad no han alcanzado hasta hoy una expresión cuantitativa. Operar con relaciones numéricas simples responde a tendencias actuales del arte. Una vez superada esta etapa, será necesario utilizar relaciones numéricas más complejas.[20]

El interés por la expresión cuantitativa reconoce dos direcciones: la teórica y la práctica. En la primera tiene el papel más importante la conformidad con las leyes, en la segunda la conformidad con un fin, o sea la funcionalidad. La ley se ordena, según este segundo caso, al fin propuesto, a través de lo cual la obra alcanza su calidad máxima: la naturalidad.

Complejos de líneas

Hasta ahora las líneas individuales han sido clasificadas según sus propiedades. Los distintos modos de aplicación de múltiples líneas a una determinada composición y sus efectos recíprocos, la ordenación de las líneas aisladas bajo un grupo de líneas o bajo un complejo de líneas, son cuestiones que corresponden a la composición y sobrepasan mi propósito actual. Sin embargo, utilizaré algunos ejemplos a este respecto, ya que la naturaleza de las líneas individuales también se puede ilustrar a través de ellos. Veremos a continua

[20]Véanse las claras exégesis en *Über das Geistige in der Kunst*, pag. 130

ción algunos agrupamientos de lineas que, lejos de ser exhaustivos, indican apenas el camino hacia construcciones más complejas.

Algunos ejemplos simples de ritmo:

Fig 50

Fig 51

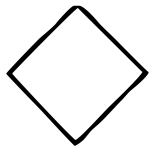


Fig 52

Fig 53

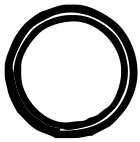


Fig 54

Fig 55

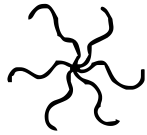


Fig 56

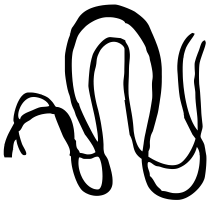


Fig 57

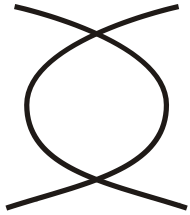


Fig 58

Fig. 50. Repetición de una recta con la alternativa de los pesos.
Fig. 51. Repetición de una quebrada.
Fig. 52. Repetición simétrica de una quebrada, construcción de un plano.
Fig. 53. Repetición de una curva.
Fig. 54. Repetición simétrica de una curva, formación repetida de planos.
Fig. 55. Repetición rítmica central de una recta.
Fig. 56. Repetición rítmica central de una curva.
Fig. 57. Repetición de una curva libre y acentuada por otra curva acompañante.
Fig. 58. Repetición simétrica de una curva.

Repetición

El caso más simple es la exacta *repetición* de una recta a distancias iguales: el ritmo primitivo (fig. 59) o a distancias progresivamente mayores, de aumento uniforme (fig. 60), o a distancias desiguales (fig. 61).

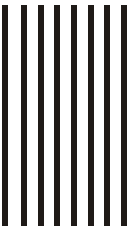


Fig. 59

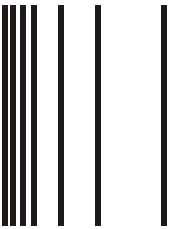


Fig. 60

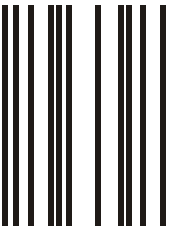


Fig. 61

El primer tipo presenta una repetición que tiene por objetivo el simple refuerzo cuantitativo, como por ejemplo en la música, cuando el sonido de un violín es reforzado por otros violines.

El segundo tipo añade un refuerzo cualitativo, lo que en música corresponde a la repetición de los mismos compases con interrupciones progresivamente mayores, o cuando esta repetición se da en piano, lo que modifica cualitativamente a la frase.[21]

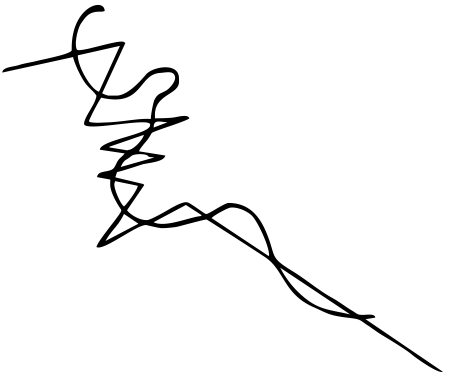


Figura 62

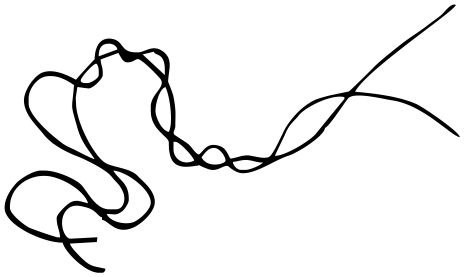
Contraposición de una curva y una quebrada. Las propiedades de ambas permiten el fortalecimiento del sonido.

[21] La repetición por instrumentos diferentes, pero de idéntica sonoridad debe considerarse como cualitativa en cuanto al colorido.

El tercer tipo es más complicado, el ritmo es más complejo.

Con las quebradas, y especialmente con las curvas, son posibles combinaciones mucho más complejas.

En ambos casos (figs. 63 y 64) se observan aumentos cuantitativos y cualitativos, que poseen sin embargo una cierta blandura aterciopelada a través de la cual se hace oír lo lírico sobre lo dramático. Para el propósito opuesto (predominio de lo dramático sobre lo lírico) este tipo de desplazamientos no es suficiente.



Curvas concurrentes.

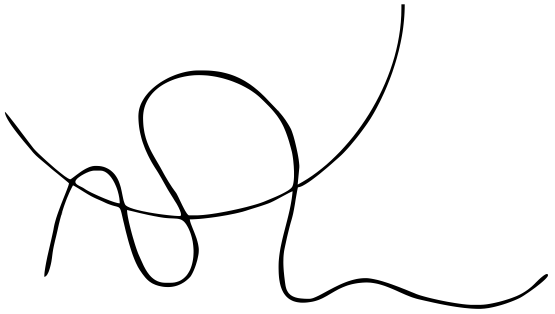


Figura 64

Divergentes.

Tales complejos de líneas, independientes en sí mismos, pueden ser subordinados a otros mayores, los que a su vez integren una composición de más vastas proporciones, lo mismo que nuestro sistema solar, que es sólo un punto del universo.

La armonía general de una composición puede consistir en varios complejos que van creciendo hasta un máximo antagonismo. Si bien estos antagonismos pueden tener un carácter disarmónico, su aplicación no deberá ser de carácter negativo, sino que podrán operar positivamente en cuanto a la creación de una armonía general.

El elemento tiempo es detectable en el caso de la línea en una medida mucho mayor que en el caso del punto: la longitud es un concepto temporal. Por otra parte, el curso de una curva se diferencia temporalmente del de una recta, aun cuando las longitudes sean idénticas, y cuanto más se mueva la curva más se extiende temporalmente. Las posibilidades del empleo del tiempo en el caso de la línea son enormes. La aplicación del tiempo con respecto a la horizontal y a la vertical se ve también, en longitudes iguales, coloreado diversamente; tal vez sé trate en realidad de diferentes longitudes, lo que sería explicable desde un punto de vista psicológico. El elemento temporal no se debe desdeñar tampoco en la composición puramente lineal y debería sufrir un examen riguroso con respecto a la teoría de la composición.

Tanto el punto como la línea son utilizados en otras artes aparte de la pintura. Su naturaleza se encuentra mejor o peor reflejada según los procedimientos de cada arte.

Ya sabemos qué es una *línea musical* (véase fig. 11).[22] La mayoría de los instrumentos musicales producen sonido de carácter lineal, la altura tonal de los distintos instrumentos corresponde al ancho de la línea: líneas muy delgadas las encontramos en el violín, la flauta y el piccolo; algo más gruesas en la viola y el clarinete; a través de los instrumentos graves se llega a líneas cada vez más anchas, hasta los sonidos más profundos del contrabajo o la tuba.

Además de variar en el ancho, la línea varía también en el color según la variedad cromática de los diferentes instrumentos.

[22] La línea crece orgánicamente a partir de los puntos.

El órgano es en sí mismo un típico instrumento lineal, del mismo modo que el piano es típicamente puntual.

Es posible afirmar que en el campo de la música la línea proporciona la gama más amplia de recursos expresivos. Se comporta aquí, del mismo modo que en la pintura, temporal y espacialmente.[23]

Cómo se manifiestan el espacio y el tiempo en ambas artes es una cuestión válida por sí misma, que con sus distinciones ha llevado tal vez a una exagerada angustia; el concepto tiempo-espacio ha quedado de este modo excesivamente separado entre sí.

Los grados de fuerza del sonido, desde el pianissimo al fortissimo, se pueden expresar a través de la agudeza creciente o decreciente de la línea. La impresión de la mano sobre el arco corresponde plenamente a la presión de la mano sobre el lápiz. Es especialmente interesante señalar, en este sentido, que la nota-ción musical corriente hoy en día no es más que una combinación de diferentes puntos y líneas. El tiempo no es detectable en este sistema más que por medio del color de los puntos (o blanco o negro exclusivamente, lo que implica una economía de medios) y del número de las colas (líneas). La altura sonora también se mide linealmente y cinco horizontales forman su base. Llama la atención la ex-trema concisión y sencillez de estos medios gráficos, que son capaces de transmitir los fenómenos sonoros más complejos, con la mayor nitidez, al ojo experto (e indirectamente al oído). Dichas propiedades resultan muy tentadoras para las otras artes, y es natural que también la pintura o la danza estén a la búsqueda de sus propias «notas». En esta cuestión sólo un camino es posible: la fragmentación analítica

[23] Para medir la intensidad sonora se emplea en física un aparato especial que proyecta mecánicamente la vibración sonora sobre una superficie, dando al sonido musical forma gráfica exacta. Lo mismo sucede con el color. En ciertos casos importantes, la ciencia artística utiliza precisas traducciones gráficas como material para el método de síntesis.

de los elementos básicos para llegar finalmente a una expresión gráfica propia.[24]

Danza

En la *danza* todo el cuerpo, y en la danza moderna cada dedo, traza líneas de expresión muy nítidas. El bailarín «moderno» se mueve en el escenario con-forme a líneas exactas, que se introducen en la composición de su danza como elementos esenciales (Sakharoff). El cuerpo del bailarín es en todo momento, y hasta en la punta de los dedos, una composición lineal (Palucca). La utilización de líneas no es un invento de la danza moderna; salvo en el ballet clásico, todos los pueblos trabajan en sus danzas, y en cada etapa del desarrollo, con la línea.

Escultura, arquitectura

No he tratado de aportar pruebas con referencia al papel de la, línea en estas artes: la construcción en el espacio es, necesariamente y a la vez, una construcción.

Sería de interés en arquitectura un estudio a través de la historia de las líneas, y asimismo una traducción puramente gráfica de las construcciones. Dicha labor se realizaría a partir de la comprobación filosófica de la relación entre las fórmu-las gráficas y la atmósfera espiritual de la época considerada. La restricción, en dicha traducción gráfica, a un puro juego horizontal-vertical, en el que las partes superiores del edificio irían a la conquista del espacio, sería la etapa final de esta investigación. El principio de construcción descrito debe designarse entonces como una alternancia de los principios frío cálido o cálido frío, conforme a la acentuación de la horizontal o la vertical. Este principio ha creado en poco tiempo

[24] Las relaciones entre los medios pictóricos y los medios correspondientes a otras artes, y finalmente con los fenómenos de otros «mundos», se indican aquí sólo de manera muy sumaria y superficial. Especialmente las «traducciones» y sus posibilidades —la traducción o trasposición de diversos fenómenos a sus correspon-dientes formas lineales (gráficas) y de color (pictóricas)— requieren un estudio prolijo de la expresión lineal y del color. En principio debemos admitir que cada fenómeno, correspondiente a cualquier mundo, es «traducible» (trátese de una tormenta, J. S. Bach, la angustia, un proceso cósmico, Rafael, el dolor de muelas, un fenómeno o vivencia «baja» o «alta»). Lo peligroso sería acatar solamente la forma exterior y descuidar el contenido.

una cantidad de obras importantes (Gropius [Alemania], Oud [Holanda], Corbu-sier [Francia], Melnikoff [Rusia], etc.).

El ritmo del verso se expresa en rectas y curvas y sus variantes regulares pueden designarse gráficamente con exactitud; se trata del metro del verso. Además de la medida rítmica de las longitudes, el verso desarrolla, virtualmente al ser declamado, una línea melódica de ascenso y caída, tensión y relajamiento en forma variable, ya que tensión y relajamiento quedan especialmente referidos al contenido. La desviación con respecto a la línea melódica regular depende del recitador (y ello con la más grande libertad, así como en la música la variación en la potencia sonora —forte y piano— depende del intérprete). La falta de preci-sión en la línea melódica musical no es tan peligrosa para un verso «literario» (tradicional). Es sin duda muy peligrosa cuando se trata de un poema abstracto, puesto que la exacta determinación de los valores de altura representa aquí un elemento esencial. Para esta modalidad de la poesía habría que establecer un sistema de notas que indicara la línea de alturas con la misma precisión del sistema de notación musical. La

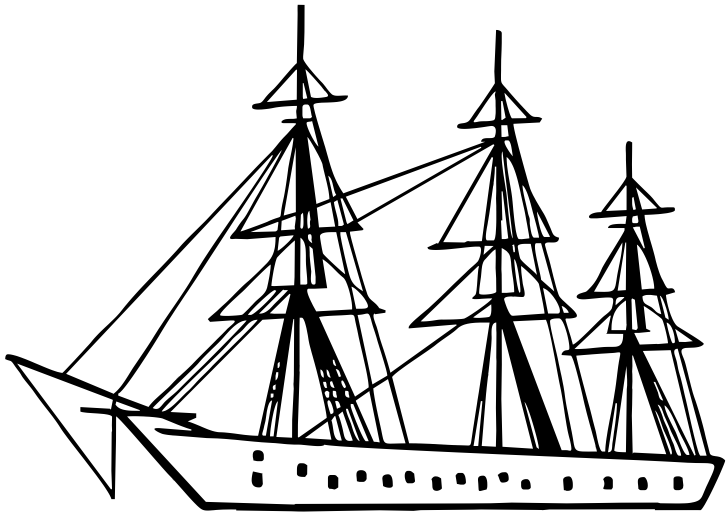
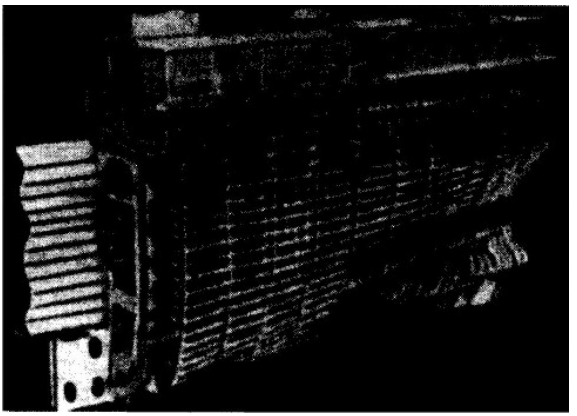


Figura 65 Esquema de un velero. Construcción lineal con fines de movimiento. (Cuerpo del barco y velamen.)

posibilidad y los límites de la poesía abstracta es una cuestión delicada. Lo seguro es que el arte abstracto necesita de una forma más precisa que el arte figurativo, con respecto al cual la forma es frecuentemente de importancia secundaria. Me he referido a la misma diferencia cuando hablé del punto. El punto es —silencio.

En el *arte de la ingeniería* y en la técnica íntimamente ligada Técnica con él, la línea adquiere una importancia cada vez mayor (figs. 65 y 66). La torre Eiffel de París ha sido el primer intento, que yo sepa, de ejecutar con líneas un edi-ficio sumamente elevado: la línea ha terminado por excluir al plano."[25]



Esqueleto de un carguero a motor. Figura 66

[25] Un caso particular, y muy importante en la técnica, es la aplicación de la línea como expresión cuantitativa gráfica. El trazado automático de líneas (que se utiliza también en las observaciones meteorológicas), es una descripción precisa y gráfica de un aumento o disminución de fuerzas. Esta descripción permite reducir al mínimo el uso de los números: la línea establece parcialmente cantidades. Los diagramas que resultan pueden examinarse rápidamente y son accesibles también al profano (fig. 67).
El mismo método —crecimiento lineal que indica un desarrollo o un estado momentáneo— viene siendo empleado desde hace años en la estadística, de modo que los diagramas, ejecutados manualmente, suelen resultar aburridos y pedantes. El método también se usa en otras ciencias (por ejemplo la «curva de luz en astronomía»).

Las conexiones y los tornillos son, en estas construcciones lineales, pun-tos. Estas construcciones de líneas y puntos no se efectúan sobre plano, sino en el espacio (fig. 68).[26]

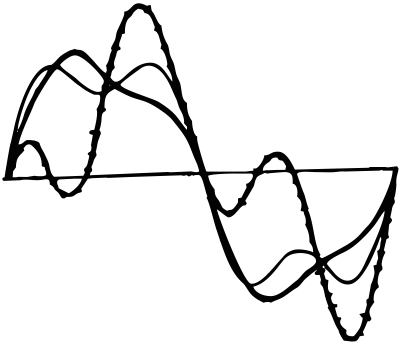


Figura 67 Rectificación de una curva eléctrica de *Physik in graphischen Darstellungen*, de Felix Auerbach, Verlag Teubner.

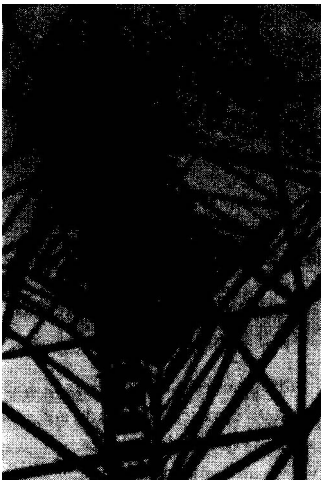
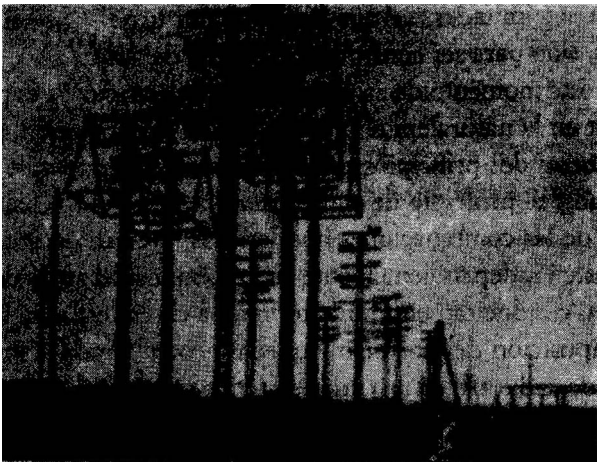


Figura 68 Torre de radioemisión, vista desde abajo (foto Moholy-Nagy).

[26] Un caso ilustrativo es el de una especial construcción técnica: los postes dispuestos para la conducción de fuerza eléctrica (fig. 69). Producen la impresión de una «selva técnica», similar a la selva natural de palmas y coníferas. La construcción de tales postes utiliza exclusivamente los elementos básicos del dibujo: línea y punto

Las obras *«constructivistas»* de los últimos años son en gran parte, especialmente en su forma primitiva, «pura» o abstracta cons-trucción en el espacio, sin utilidad práctica, lo que diferencia a estas obras de las de ingeniería y que nos obliga a situarlas en el campo del «arte puro». La aplicación enérgica, la fuerte entonación de la línea con notas puntuales, es muy notable en estas obras (fig. 70).



Bosque de mástiles Figura 69

Un salón de la exposición constructivista de Moscú, 1921. Figura 70

Naturaleza

La aplicación de la línea en la naturaleza es rica y profusa. Sólo un investigador, un científico, podría llevar a cabo un estudio sobre este importante tema. Especialmente valioso para el artista sería advertir hasta qué punto el reino independiente de la naturaleza aplica los elementos básicos: qué elementos aparecen, qué propiedades poseen y de qué modo se combinan.

Las leyes de composición de la naturaleza se ofrecen al artista no para ser imitadas, ya que la naturaleza tiene sus finalidades propias, sino para ser confrontadas con las del arte.

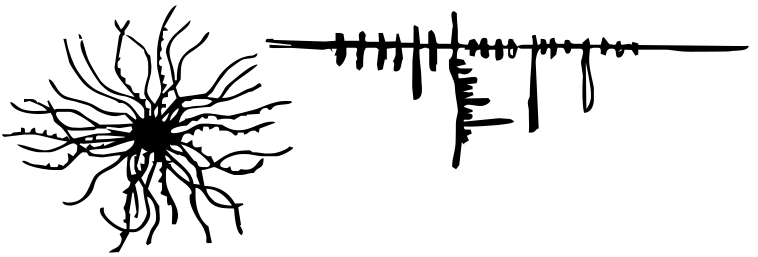
En este momento decisivo para el arte abstracto, ya es posible detectar en la naturaleza el principio de la yuxtaposición, por un lado, y otros dos principios contrarios entre sí: el principio de paralelismo y el principio de antagonismo, como ya he señalado en el caso de las combinaciones lineales. Las leyes así de-cantadas, y que existen independientemente en los campos del arte y de la naturaleza, conducirán en último término a entender la ley integral de composición del universo y quedará corroborada la independencia de cada cual en un orden sintético superior: exterioridad + interioridad.

Este punto de vista se ha hecho claro hasta ahora tan sólo para el arte abstracto, el cual ha reconocido sus derechos y deberes y no pretende apoyarse en la cáscara exterior de los fenómenos naturales. Si bien esa cáscara exterior puede estar en el arte «figurativo» al servicio de los objetivos interiores, no se debe olvidar que jamás la interioridad de un reino podrá proyectarse íntegra-mente en la exterioridad de otro. La línea aparece en la naturaleza en un sinfín de fenómenos en los reinos mineral, vegetal y animal. La formación esquemática de los cristales (fig. 71) es una pura construcción lineal (por ejemplo los cristales de hielo).

Las plantas, en su desarrollo desde las semillas a la raíz (hacia abajo) hasta el tallo (hacia arriba),[27] se basan en puntos y líneas (fig. 73), lo que en el posterior desarrollo conduce a complejos de lí

[27] La inserción de las hojas alrededor del tallo se efectúa de manera regular, que se puede expresar mate-máticamente (expresión cuantitativa), y en ciencia se ha utilizado un diagrama en espiral (fig. 72) que se puede comparar con la espiral geométrica (figura 37).

neas y a construcciones de líneas autónomos, como por ejemplo la trama de las hojas o las excéntricas construcciones de los pinos (fig. 74).



«Triquitas», cristales de forma capilar. «Esqueleto de un cristal» (Doctor O. Lehmann: Die neue Welt der flüssigen Kristalle, Leipzig, 1911, S. 54/69.) Figura 71

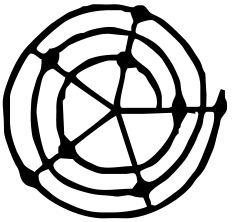


Figura 72: Esquema de la posición de las hojas. (Colocación de hojas sucesivas en el tallo.) «Espiral básica» (K. d. G., Botan. Teil, T. III, Abt. IV/2).

Figura 73: Movimientos natatorios de vegetales mediante «flagelos» (K. d. G., T. III, Abt. IV/3, S. 165).

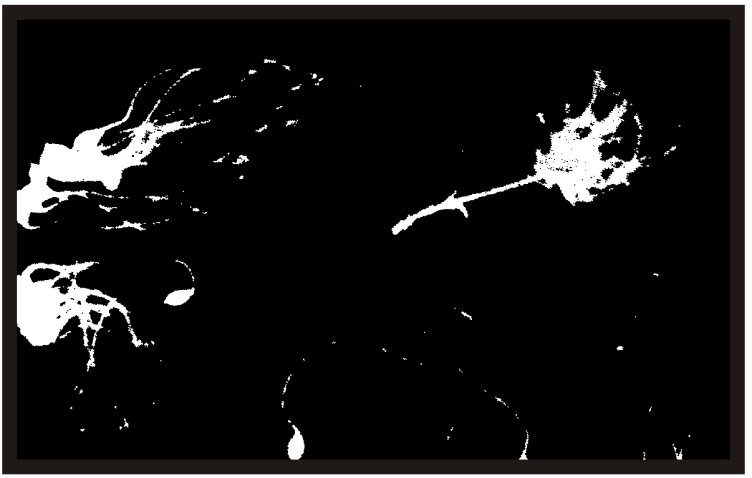


Figura 74: Flor de clematis. (Foto Katt Both, Bauhaus.)

Estructura geométrica o suelta

El orgánico trazado lineal de las ramas parte siempre del mismo principio básico, aunque se exprese en las más variadas combinaciones (por ejemplo, en el caso de los árboles, el abeto, la higuera, la palma datilera o los más enloquecidos complejos de lianas y diversos tipos de plantas trepadoras). Muchos complejos presentan formas claras, exactas, geométricas, que recuerdan intensamente las construcciones del hombre o aquellas que, como la telaraña, son obra de animales. Otras, en cambio, son del tipo «libre», es decir, se componen de líneas libres, no geométricas. La fijeza y exactitud no quedan por cierto excluidas, antes bien, se expresan de un modo diferente (fig. 76). Igualmente, en la pintura abstracta ambos modos de construcción coexisten.[28]

Este parentesco —podría llamarse también «identidad»— es un elocuente ejem-plo de las conexiones entre las leyes del arte y la

[28] El hecho de que la construcción exacta y geométrica en pintura parezca tan importante en estos últimos años tiene doble causa: 1) la necesaria y natural utilización de los colores abstractos en la «súbitamente» despierta arquitectura, que ordena el color de acuerdo con un objetivo total, actitud que había sido preparada inconscientemente por la pintura

naturaleza. Sin embargo, de tales casos no deben extraerse falsas consecuencias: la diferencia entre arte y naturaleza no radica en las leyes fundamentales sino en el material que utiliza cada una y que está ordenado a esas leyes. Las propieda-des fundamentales de los diferentes materiales no deben ser desatendidas: el co-nocido elemento básico de la naturaleza, la célula, se encuentra en permanente movimiento, mientras que el elemento básico de la pintura, el punto, desconoce el movimiento, es quietud.

Trazo lineal de un relámpago. Figura 75

«pura», que centró su juego en la horizontal-vertical; 2) la necesidad de retroceder a las fuentes, buscando lo elemental no sólo en lo elemental propiamente dicho, sino en la estructura elemental de las cosas. Esta tendencia se pone de manifiesto fuera del arte, más o menos en todos los terrenos, y así se va configurando la imagen del hombre «nuevo»: el paso de lo primario a lo complicado, que a la corta o a la larga será completado con total determinación. El arte abstracto, que se ha vuelto autónomo, se somete en este aspecto a la «ley natural» y se ve obligado, como otrora la naturaleza, a pasar desde las formas simples hasta las organizaciones más complicadas. El arte abstracto construye hoy organismos artísticos más o menos primarios, cuyo desarrollo posterior es considerado por el artista actual de un modo aún indeterminado, pero que lo llena de esperanzas en cuanto al futuro. Los que dudan del futuro del arte abstracto deben ser comparados a los anfibios, los cuales, muy distantes de los vertebrados evolucionados, no representan en absoluto el resultado final de la creación sino su comienzo.

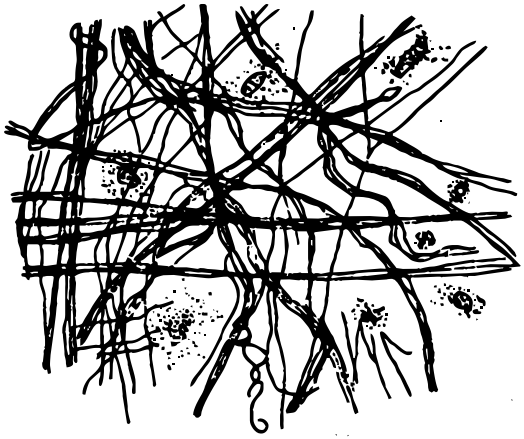


Figura 76 Tejido conjuntivo «Suelto» de la rata. (K. d. G., T. III, Abt. IV, S. 75.)

Estructura temática

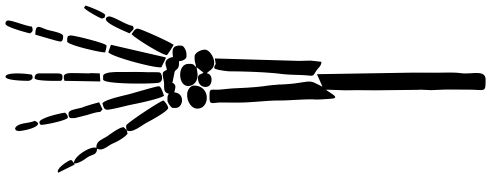
Los esqueletos de diferentes animales muestran variadas construcciones lineales en su evolución hasta la forma más elevada, el hombre. Estas variacio-nes no dejan nada que desear en cuanto a «belleza» y sorprenden más y más por su riqueza. Lo más sorprendente es el hecho de que los saltos de la jirafa a la tortuga, del hombre al pez, del elefante al ratón, no son sino variaciones sobre el mismo tema y que las infinitas modalidades se originan todas en un principio único. La fuerza creadora se atiene a determinadas leyes naturales, que descartan lo excéntrico. Las leyes naturales de este tipo no son determinantes en el caso del arte, para el cual la vía de lo excéntrico permanece libre y abierta.

Arte y naturaleza

El dedo crece a partir de la mano del mismo modo que una rama surge del tronco, es decir, según el principio del progresivo desarrollo a partir del centro (fig. 77). En la pintura una línea puede estar colocada «libremente», sin subordinarse a la totalidad, sin guardar relación externa con el centro: la subordinación es de tipo interno. Este hecho simple no se debe subestimar.[29]

[29] Los estrechos límites de este trabajo no permiten considerar estas cuestiones sino a vuelapluma, pues corresponden a la teoría de la composición. Aquí se señalará tan sólo que los elementos provenientes de distintos terrenos de creación son idénticos, y que las diferencias aparecen en el mismo momento de la construcción. También aquí los ejemplos presentados sólo deben ser considerados como tales.

La diferencia fundamental es la finalidad o, más exactamente, el procedimiento para lograr dicha finalidad, ya que la finalidad es, en última instancia en el arte y en la naturaleza, la misma con respecto a los hombres.



Esquema de la extremidad de un vertebrado.
Exponente de estructura central. Figura 77

De todas formas ni en uno ni en otro terreno es aconsejable confundir la cáscara con la nuez.

Con respecto a los medios, arte y naturaleza siguen caminos diferentes y distantes entre sí, aunque ambos tienden a un fin único. Es necesario clarificar al máximo esta diferencia.

Obras gráficas

Cada tipo de línea busca los medios apropiados que le permitan alcanzar su propia forma, y en verdad del modo más económico: esfuerzo mínimo para un resultado máximo.

Las propiedades materiales de la obra gráfica, de las que ya hablamos en el capítulo correspondiente al punto, se remiten en general a la línea, que es la primera consecuencia natural del punto: una ejecución fácil en el aguafuerte (especialmente mediante la corrosión), con profunda penetración de la línea, una labor cuidadosa y difícil en la xilografía, una liviana superficialidad en la litografía.

Creo de interés extenderme en algunas observaciones con relación a estos tres procedimientos técnicos y sobre su grado de popularidad.

Por su orden:

a) xilografia —plano, como resultado más fácil,
b) aguafuerte —punto, línea,
c) litografía —punto, línea, plano.

Más o menos así se escalona el interés artístico por los elementos y sus correspondientes procedimientos.

Xilografía

1. Después de un largo tiempo de duradero interés por la pintura de pincel, y la consiguiente subestimación (en muchos casos desatención) de los medios gráficos, se despertó repentinamente el interés por lo olvidado, en especial por la xilografía alemana. La xilografía fue considerada en un principio como un arte menor y promovida marginalmente, hasta que, desarrollándose más y más, siempre triunfante, dio nacimiento al tipo específico del artista gráfico alemán. Más allá de otras consideraciones, este hecho se encuentra estrechamente relacionado con el plano, el cual, en esas épocas precisamente, requiere plena atención: es una época de planos en el arte, o de un arte de planos. El plano, el medio de expresión más importante de la pintura de entonces, conquistó también a la escultura, que se volvió escultura de planos. Hoy en día es claro que ese estadio de desarrollo alcanzado hace unos treinta años en la pintura y casi al mismo tiempo en la escultura, representó entonces 1 un inconsciente impulso hacia la arquitectura. De ahí el ya mencionado crecimiento súbito del arte de la construcción?[30]

Línea en la pintura

Es natural que la pintura haya tenido que volver a ocuparse de nuevo de su otro recurso principal: la línea. Esto sucedió (y aún su- cede) en la forma de un desa-rrollo normal de los medios expresivos, una evolución tranquila que avanza por sí misma, lo que en un principio fue concebido como revolución, criterio que mu-chos teóricos comparten todavía hoy, sobre todo frente a la utilización de la a línea abstracta en pintura. En la medida en que el arte abstracto es reconocido por esos teóricos, la utilización de la línea en la obra gráfica es aprobada; pero la utilización de la misma línea en la pintura es considerada antinatural y por tanto inadmisible. También este caso es un ejemplo esclarecedor en cuanto a confusión de conceptos: aquello que es fácilmente separable, y que se debería

[30] Un ejemplo del fructífero influjo de la pintura sobre otras artes. Una investigación sobre este tema llegaría seguramente a sorprendentes descubrimientos en la historia del desarrollo conjunto de las artes.

considerar por separado, es confundido (arte, naturaleza), y al revés, lo que guarda estrecha relación (en este caso la pintura y la obra gráfica), es cuidadosamente separado. La línea es valorada por ellos como un elemento «gráfico», que no puede ser utilizado con propósitos «pictóricos», a pesar de que no puede ser encontrada ninguna diferencia esencial entre la obra gráfica y la pictórica, diferencia que estos teóricos serían completamente incapaces de establecer.

Aguafuerte

2. La técnica del *aguafuerte* exige una penetración firme en el material y muy especialmente el trazo de líneas delgadas: por estas razones fue extraído del viejo cajón de reservas. La búsqueda creciente de formas elementales debió con-ducir necesariamente a las líneas más delgadas que, consideradas abstractamente, representan entre las líneas un sonido absoluto.

Por otra parte, la misma aptitud hacia lo primario trae consigo otra conse-cuencia: el empleo lo más desnudo posible de una mitad de la forma total, con exclusión de la otra mitad.[31] En el aguafuerte, especialmente si se toman en cuenta las dificultades para la utilización del color, la limitación a la pura forma del dibujo resulta especialmente natural, y la técnica se vuelve por tanto especí-ficamente de blanco y negro.

Litografía

3. La *litografía*, último descubrimiento en la línea de los procedimientos gráficos, asegura en su manejo la mayor ductilidad y elasticidad.

Una especial dificultad de la ejecución, unida a una casi indestructible solidez de la plancha, corresponde plenamente al «espíritu de nuestro tiempo». El punto, la línea, el plano, el contraste blanco-negro, los trabajos en color: todo se puede rea-lizar con la mayor economía. La ductilidad en el tratamiento de las piedras lito-gráficas, es decir, la facilidad de impregnación mediante cualquier herramienta y las casi ilimitadas posibilidades de corrección (especialmente la eliminación de los sectores defectuosos, lo que ni la xilografía ni el aguafuerte aceptan), y la faci-lidad consiguiente de ejecutar los trabajos sin un exacto plan preconcebido (es de-

[31] La exclusión del color, por ejemplo, o al menos la reducción del mismo a su sonido mínimo, en cierto número de trabajos cubistas.

cir las experiencias), corresponden en la mayor medida a la necesidad actual, no sólo exterior, sino también interior.

Finalmente, en el camino lógico hacia los elementos primarios, y como ob-jetivo parcial de este libro, es necesario ilustrar las propiedades del punto. Aún aquí pone la litografía sus ricos procedimientos a nuestra disposición.[32]

Punto = reposo. Línea = tensión interna móvil, nacida del movimiento. Ambos elementos = cruzamientos, combinaciones, que constituyen un lenguaje propio, intransmisible con palabras. La exclusión de los «ingredientes» que en-sordecen y oscurecen el sonido interno de este lenguaje, presta a la expresión pictórica mayor brevedad y precisión. Y la forma pura pone a nuestra disposición el contenido viviente.

[32] Mencionemos todavía que los tres procedimientos tienen un valor social y mantienen una relación particular con las formas sociales. El grabado es ciertamente de naturaleza aristocrática: sólo se pueden producir muy pocos ejemplares de buena calidad, que además son siempre diferentes, de modo que cada copia es única. La xilografía es más rentable y más uniforme, pero sólo excepcionalmente permite la aplicación del color. La litografía, por el contrario tiene la capacidad de producir copias en número ilimitado y del modo más rápido por procedimientos meramente mecánicos, y se acerca a través del empleo del color, cuyas posibilidades están en perpetuo desarrollo, al cuadro pintado a mano, y constituye en cierto sentido un sustitutivo del cuadro. De este modo aparece con claridad la naturaleza democrática de la litografía.

EL PLANO BÁSICO

Concepto

Por plano básico se entiende la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra.

Será denominado con las letras PB.

El PB esquemático está limitado por 2 líneas horizontales y 2 verticales y adquiere así, en relación al ambiente que lo rodea, una entidad independiente.

Pares de líneas

Una vez descritas las características de las horizontales y de las verticales, el sonido básico del PB surge por sí mismo: dos elementos de frío reposo y dos elementos de cálido reposo son dos sonidos dobles del reposo que determinan el quieto = objetivo sonido del PB.

La preponderancia de una u otra de estas parejas, es decir, el ancho exagerado o el alto exagerado del PB, determina en cada caso la preponderancia del frío o del calor en el sonido objetivo. De tal modo los elementos aislados se sitúan de antemano en una atmósfera más o menos fría y este estado no podrá ser jamás totalmente neutralizado por un cierto número de elementos contrarios; éste es un hecho que no se debe olvidar. Pone a nuestra disposición, por cierto, mu-chas posibilidades de composición: una agrupación, por ejemplo, de tensiones activas hacia lo alto sobre un PB frío (formato ancho), dramatizará más o menos la composición, puesto que la inhibición ejerce una contrafuerza especial. Es más, si llevamos tales inhibiciones más allá de ciertos límites, pueden llegar a producir sensaciones penosas y hasta intolerables.

Cuadrado

La forma más objetiva del PB esquemático es el cuadrado: ambos

bos pares de líneas-límite poseen un sonido igualmente fuerte. Frío y calor están relativamente neutralizados.

Una combinación del PB más objetivo con un elemento único, que lleva en sí también la mayor objetividad, tiene por resultado un frío igual a la muerte, y que puede valer como su símbolo. No en vano nuestro tiempo ha dado ejemplos semejantes.

Pero una combinación «completamente» objetiva de un elemento «completamente» objetivo con un PB «completamente» objetivo, debe ser tomada en un sentido relativo. La objetividad absoluta no se podrá alcanzar jamás.

Naturaleza del PB

Y esto depende no sólo de la naturaleza de los elementos aislados, sino también de la misma naturaleza del PB, el cual es indeciblemente importante y se debe tener en cuenta como un hecho independiente de la mayor o menor fuerza expresiva del artista.

Este hecho es, por otra parte, la fuente de enormes posibilidades de composición.

Los datos simples que enunciamos a continuación sirven de fundamento a lo antedicho.

Sonidos

Cada PB esquemático originado del cruce de dos horizontales y dos verticales tiene por consiguiente cuatro lados. Cada uno de estos cuatro lados desarrolla un sonido completamente propio que va más allá de los límites del reposo cálido y frío. Hay siempre, por lo tanto, un sonido segundo que se asocia al sonido primario del reposo cálido o frío y que se halla invariable y orgánicamente ligado a la situación de la línea = frontera.

La posición de ambas líneas horizontales es superior e inferior. La situación de ambas verticales es derecha e izquierda.

Arriba y abajo

Cada ser viviente como tal, incluido el PB, tiene un arriba y un abajo que mantienen entre sí una relación incondicional y permanente. Esto puede explicarse parcialmente como una asociación o transferencia de mis observaciones propias al tema del PB. Pero debe aceptarse que este hecho posee raíces más profundas: las del ser viviente. Esta afirmación puede sonar extraña a un no artista. Hay que suponer sin embargo que cada artista es capaz de percibir la «respiración» del todavía intocado —y tal vez inconsciente— PB y que él se siente res-ponsable —más o menos consciente

mente— frente a ese ente, cuyo manejo irresponsable tiene algo de crimen. El artista «teme» al PB y sabe con cuánta consecuencia y «felicidad» acepta el PB los elementos adecuados en orden adecuado. Este organismo primitiva, pero viviente, se transforma a través de un manejo correcto en un organismo nuevo, exultante, no ya primitivo, sino con todas las propiedades de un organismo des-arrollado.

Arriba

El «*arriba*» evoca la imagen de una mayor soltura, una sensación de ligereza, de liberación y finalmente la libertad misma. De estas tres propiedades relacionadas entre sí, tiene cada cual una experiencia propia. La «soltura» niega la densidad. Cuanto más se acercan al límite superior del PB, tanto más desligados aparecen los planos mínimos individuales.

La «ligereza» lleva a un aumento de tal propiedad interior: los planos mí-nimos individuales no sólo se van separando progresivamente, sino que cada cual pierde su peso y, en la misma medida, su poder de sustentación.

Por el contrario, toda forma de cierta pesadez gana en peso al situarse en la parte superior del PB. La nota de lo pesado adquiere un sonido más fuerte.

La «libertad» produce la impresión de «movimiento» más liviano,[1] y la tensión juega más libremente. El «ascenso» o la «caída» gana en intensidad. La *retención se reduce a un mínimo.*

Abajo

El «abajo» produce efectos totalmente contrarios: condensación, pesadez, ligazón.

Cuanto más nos acercamos al límite inferior del PB, más espesa se vuelve la atmósfera, más cercanos se sitúan los pequeños planos mínimos, mientras que las formas mayores y más pesadas los soportan con menos esfuerzo. Dichas formas pierden peso, y la nota de lo grave disminuye su sonido. La «ascensión» se vuelve más difícil; las formas parecen desgajarse con violencia y casi se puede oír el rumor de la fricción. Esfuerzo hacía arriba y

[1] Conceptos como «movimiento», «ascenso», «caída», etc., son tornados del mundo material. Respeto al pictórico se deben entender como tensiones dentro de los elementos, que a través de tensiones del PB son modificadas.

«caída» frenada hacia abajo. La libertad del «movimiento» se ve más y más limitada. La retención alcanza su grado máximo.

Las propiedades de las horizontales superior e inferior, que juntas forman la bisonancia del más extremo antagonismo, pueden ser aún fortalecidas con propósitos de «dramatización» mediante cierta concentración de las formas pe-sadas abajo y de las ligeras arriba. La presión de las tensiones en ambas direcciones resulta así notablemente fortalecida.

Al contrario, para neutralizar parcialmente dichas propiedades, se puede utilizar el procedimiento opuesto: colocar las formas pesadas arriba y las ligeras abajo. O bien, cuando se quiere modificar la dirección de las tensiones, éstas se pueden dirigir de arriba a abajo o viceversa. De este modo se produce también un equilibrio relativo.

Estas posibilidades se pueden presentar esquemáticamente:

1. *Caso:* «dramatización» *arriba*	peso de las formas	2	
	Peso del PB	2	
		4	
			4:8
	peso del PB *abajo*	4	
	peso de las formas	4	
		8	
	peso del PB	2	
2. *Caso:* «equilibrio» *arriba*	peso de las formas	4	
		6	
			6:6
	peso del PB *abajo*	4	
	peso de las formas	2	
		6	

Es de suponer que en el futuro se encontrarán verdaderas posibilidades de medir los fenómenos citados con gran exactitud. Mi fórmula somera será posiblemente corregida. Pero los procedimientos de mensura de que nosotros disponemos son todavía demasiado primitivos. Es difícil imaginarse hoy cómo, por ejemplo, el peso de un punto casi invisible se pueda expresar numéricamente. Con más razón, dado que el concepto «peso» no corresponde al peso material, sino que expresa más bien la fuerza interior o, en nuestro caso, la tensión interior.

Derecha e Izquierda

La posición de ambas verticales limítrofes es derecha e izquierda. Se trata de tensiones cuyo sonido interior está determinado por el reposo cálido y que en nuestra imaginación están relacionadas con el ascenso.

Así, a ambos reposos fríos se agregan dos elementos cálidos que, ya desde un principio, no pueden ser vistos como idénticos.

La siguiente cuestión se antepone: ¿qué lados del PB han de tenerse por derecho y por izquierdo respectivamente? El lado derecho del PB será, en verdad, el opuesto al izquierdo y viceversa (como en cualquier otro ser vivo). Si así fuera realmente, podríamos proyectar nuestras características humanas sobre el PB y de este modo definir ambos lados del mismo. La mayoría de los hombres han desarrollado mejor su costado derecho, que se ha vuelto por tanto el más libre, mientras que el izquierdo es más inhibido y dependiente.

Con respecto a los lados del PB ocurre sin embargo lo contrario.

Izquierda

La «*izquierda*» del PB despierta la idea de una mayor soltura, la sensación de ligereza, liberación y, finalmente, libertad. Las propiedades del «arriba» se repiten completamente. La diferencia principal radica solamente 'en el grado en que estas propiedades se manifiestan. La «soltura» del «arriba» conoce indudablemente a un mayor grado de libertad. A la «izquierda» hay mayores elementos de densidad, pero la diferencia con el «abajo» es a pesar de todo grande. También en cuanto a ligereza, «izquierda» se ve superada por «arriba», aunque el peso del «izquierdo» es, sin embargo, muy inferior en comparación con el de «abajo». Algo similar ocurre también con la liberación, y la libertad se ve más restringida a la «izquierda» que «arriba».

El grado en que estas tres propiedades varían con relación a la «izquierda», de modo que se produce un acrecentamiento de ellas desde el centro hacia arriba y una disminución hacía abajo, es de especial importancia, pues lo iz-quierdo se tiñe o contagia del «arriba» o del «abajo» según su grado de proximi-dad a estas líneas, formando ángulos de carga diferente en las dos intersecciones. En base a este hecho se puede establecer un paralelo con los hombres, cuya liber-tad aumenta con el ascenso, pero, en verdad, por el costado derecho.

Derecha

También puede admitirse que este paralelo es al mismo tiempo un criterio de diferenciación entre dos tipos de seres vivientes. Durante la ejecución el PB es completamente dependiente del artista, está unido a él, de modo que le sirve como una especie de espejo, en el cual el costado izquierdo se vuelve el derecho y viceversa. Por eso no concibo al PB como un fragmento del trabajo terminado, sino solamente como una base sobre la cual la obra debe ser ejecutada.' [2]

Del mismo modo que la «izquierda» del PB está internamente ligada con el «arriba», la «derecha» es la continuación del «abajo»: continuación del mismo debilitamiento. La condensación, pesadez, ligazón disminuyen, pero las tensiones chocan, a pesar de todo, con una oposición mayor, más espesa y dura que a la «izquierda».

Pero, igual que a la «izquierda», esta resistencia se divide en dos sectores: del medio hacia abajo crece y pierde fuerza hacia arriba. Aquí se debe establecer el mismo influjo de los ángulos que se señaló en el caso de la «izquierda».

Literalmente

A los costados se asocia una sensación especial, que se debe aclarar a través de las propiedades descritas. Esta sensación tiene

[2] Aparentemente este fenómeno se repite con relación a la obra terminada, y tal vez no sólo con relación al artista, sino también al eventual observador; debe admitirse que el artista es también un observador vir-tual, que se convierte en observador pleno frente a obras de otros artistas. Tal vez este punto de vista quede aclarado a través de la comprobación de la imposibilidad real de comportarse de un modo completamente objetivo frente a la obra de arte; la subjetividad no puede ser jamás separada completamente.

un sabor «literario», que esconde una vez más profundos parentescos con artes distintas, y que se enraiza profundamente en el campo total del arte, y en general del espíritu. Esta sensación es resultado de los dos únicos tipos de movimiento humano, el cual, a pesar de las más diferentes combinaciones, se mantiene siempre binario.

El movimiento hacia la «izquierda», hacia la libertad, es un movimiento en distancia. El hombre se aleja de su contorno cotidiano, se libera de lo habitual que pesa sobre él y petrifica sus movimientos, y respira profundamente. Em-prende una «aventura». Las formas que dirigen sus tensiones hacia la izquierda son sin duda «aventuras», y el «movimiento» de estas formas gana progresivamente en intensidad y rapidez.

El movimiento hacia la «derecha» es un retorno hacia la casa. Este movimiento se une a un cierto cansancio y su finalidad es el reposo. Cuanto más hacia la «derecha», menos brillante y más lento se vuelve el movimiento, mientras que las tensiones hacia la derecha se empequeñecen, y las posibilidades dinámicas son cada vez más limitadas.

Si hemos de utilizar una expresión «literaria» para referirnos al «arriba» y al «abajo», se impone como necesaria la asociación cielo y tierra.

Las cuatro fronteras del PB se presentan así:

Secuencia	*Tensión*	*«Literario»*
a) arriba	hacia el	cielo,
b) izquierda	hacia la	distancia,
c) derecha	hacia la	casa,
d) abajo	hacia la	tierra.

Estas relaciones no se deben tomar al pie de la letra y, muy particularmente, no se debe creer que condicionan las ideas de composición. Su objetivo es simplemente presentar las tensiones del PB de un modo analítico, volverlas conscientes, lo cual, que yo sepa, no ha sucedido hasta ahora en forma clara, pese a ser ellas

un elemento de la mayor importancia en la futura teoría de la composición. Sólo de paso señalaré que estas propiedades orgánicas del plano son válidas también para el espacio, aunque los conceptos «espacio ante los hombres» y «espacio alrededor de los hombres», a pesar de su estrecho parentesco, manifiestan ciertas diferencias. Constituyen un capítulo aparte.

En todo caso, el acercamiento a cualquiera de los cuatro limites del PB despierta ciertas resistencias que defienden la integridad del PB con respecto al mundo exterior. Por ello la aproximación de una forma a un límite sucumbe a un influjo específico, que adquiere decisiva importancia en la composición. La resistencia que ofrece el límite varía solamente en grado, según el costado de que se trate. Gráficamente se representa así:

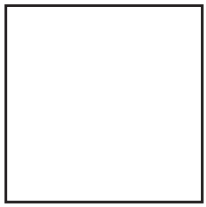


Figura 78 Fuerza de resistencia de los cuatro lados del cuadrado.

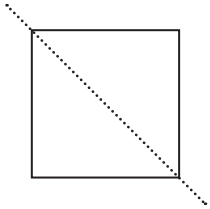


Figura 79 Expresión exterior del cuadrado, cuatro ángulos de 90° cada uno.

O bien las fuerzas de resistencia pueden traducirse a tensiones y encon-trar su expresión gráfica en el desplazamiento de ángulos.

Al comienzo de este capítulo, el cuadrado fue llamado la forma más «obje-tiva» de PB. Sin embargo, el análisis posterior ha mostrado con claridad que la objetividad debe entenderse siempre en sentido relativo y que el absoluto es inalcanzable. En otras palabras: el reposo completo corresponde solamente al punto en tanto permanezca aislado. La horizontal o vertical aislada posee un reposo, por decir así, coloreado, ya que el calor y el frío se deben enfocar desde un punto de vista cromático. De modo que el cuadrado no se puede describir como una forma incolora.[3]

Entre las formas del plano el círculo tiende más que ninguna otra al repo-so incoloro, porque es el resultado de dos fuerzas que actúan de un modo siempre equilibrado y no conoce la violencia del ángulo. Por eso el punto central del ángulo es el reposo más completo del punto que ya no está aislado.

Como ya se ha dicho, el PB ofrece dos posibilidades primordiales en cuanto a la sustentación de los elementos:

a) los elementos están colocados de tal modo que fuerzan el sonido del PB, o
b) se encuentran tan sueltos en su relación con el PB que éste, por así decirlo, desaparece, y los elementos «flotan» en el espacio, que no conoce límites precisos (sobre todo en cuanto a profundidad).

El razonamiento de ambos casos corresponde a la teoría de la construcción y de la composición. El segundo caso (la aniquilación del PB) se puede explicar solamente en relación con las propiedades internas de los elementos aislados: el retroceso y avance de los elementos formales prolonga el PB hacia adelante (hacia el espectador) y hacia atrás (apartándose del espectador), de modo que el PB se extiende en ambas direcciones como un acordeón. Los elementos de color poseen esta virtud en alta medida.[4]

[3] No en vano el parentesco del cuadrado con d rojo es tan claro: cuadrado-rojo.
[4] Véase *Über das Geistige in der Kunst*.

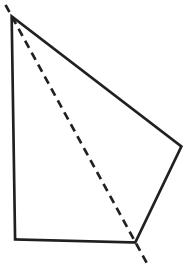


Figura 80 Expresión interior del cuadrado; ángulos de 60°, 80°, 90°, 130°.

Formatos

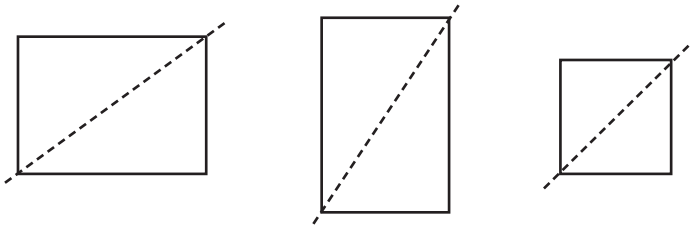
Cuando a través del PB cuadrado se traza una diagonal, ésta forma un ángulo de 45° con la horizontal. Cuando el PB se vuelve rectangular, este ángulo aumenta o disminuye. La diagonal manifiesta una tendencia creciente hacia la vertical o hacia la horizontal. De acuerdo con esto se vuelve un apropiado medi-dor de tensiones (fig. 81).

Así surgen los llamados alto y largo formatos, que en la pintura figurativa tienen en general un significado puramente naturalista y se despreocupan de su tensión interior. Desde la academia de pintura se adquiere la noción de que el formato alto es apropiado para el retrato y el largo para el paisaje. Estas nocio-nes tuvieron su nacimiento en París y de allí se exportaron a Alemania.

Es evidente que la menor desviación de la diagonal, o sea del medidor de tensión, de la horizontal o de la vertical es decisiva en el arte de la composición y en especial en el arte abstracto. Todas las tensiones de las formas individuales sobre el PB adquieren entonces nuevas direcciones y se colorean diferentemente. Pero también los complejos formales resultan presionados hacia arriba o exten-didos a lo largo. Una desafortunada elección del formato del plano puede trans-formar un buen orden en un caótico desorden.

Naturalmente se entiende aquí por orden no sólo la construcción «armónica» matemática, en la que todos los elementos están dispuestos según direcciones exactas, sino también la construcción según el principio del antagonismo. Elementos que tienden hacia arriba se pueden «dramatizar» mediante el formato largo, por ejemplo, con lo cual la represión se pone sobre el tapete.

Entiéndase lo que antecede como un indicador en el camino hacia la teoría de la composición.

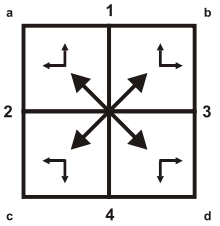


Ejes diagonales

Figura 81

Otras tensiones

El punto de intersección de ambas diagonales determina el centro del PB. La vertical y la horizontal que cortan este centro dividen al PB en cuatro zonas primarias: cada una tiene un rostro diferente. Todas se tocan con sus puntas en el centro «indiferente», del cual emanan las tensiones en dirección diagonal (fig. 82).



Tensiones desde el centro.

Figura 82

Los números 1, 2, 3, 4, representan las fuerzas de resistencia de los bor-des; a, b, c, d, designan las cuatro zonas primarias.

Antagonismos

De este esquema resultan las siguientes consecuencias:
Zona a: tensión hacia 1 y 2 = combinación de máxima soltura.
Zona d: tensión hacia 3 y 4 = máxima resistencia.
De este modo las zonas a y d presentan el máximo antagonismo.
Zona b: tensión hacia 1 y 3 = resistencia moderada hacia arriba.
Zona c: tensión hacia 2 y 4 = resistencia moderada hacia abajo.

Las zonas b y c guardan entre sí un antagonismo moderado y dejan reconocer fácilmente su parentesco.

En combinación con las fuerzas de resistencia de los bordes del plano se da un esquema de distribución de pesos (fig. 83).

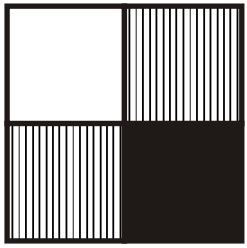


Figura 83 Distribución de pesos.

La combinación de ambos factores es decisiva y responde a la pregunta, ¿cuál de las diagonales —bc o ad— es «armónica» y cuál «inarmónica»? (fig. 84).[5]

Peso El triángulo abc es decididamente más liviano que el triángulo abd, sobre el cual descansa; abd ejerce una fuerte presión y gravita sobre abc. La presión se concentra especialmente sobre el punto d, por lo que la diagonal adquiere en apariencia un movimiento que la desvía del punto a y luego también a partir del centro. Comparada con la tensión tranquila cb, la tensión da es de naturaleza más compleja; a la dirección puramente diagonal se agrega una torsión hacia arriba. Ambas diagonales se pueden caracterizar del siguiente modo:

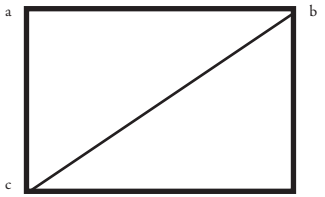
cb: tensión «lírica»,
da: tensión «dramática».

Contenido Estas denominaciones se deben entender tan sólo como fle

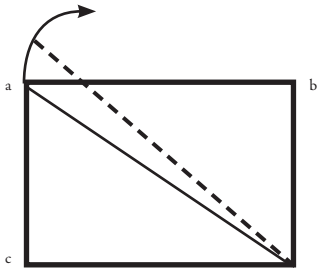
[5] Véase fig. 80: el eje desviado hacia d ángulo superior derecho.

chas indicadoras de la dirección hacia el contenido interior. Son puentes de lo externo a lo interno.6

De todos modos puede repetirse: cada lugar del PB es individual, con voz y color propios.



Diagonal «armónica». Figura 84



Diagonal «inarmónica». Figura 85

El análisis del PB que he llevado a cabo es un ejemplo del método científico que se debe utilizar para la construcción de la joven ciencia artística. (Éste es su valor teórico.) Los simples ejemplos dados a continuación ilustran el camino de su aplicación práctica. Método

[6] Sería importante examinar distintas obras de estructura diagonal en relación al tipo de diagonal y su relación interior con el contenido pictórico. Yo he aplicado, por ejemplo, la estructura diagonal de distintas maneras, lo que más tarde se me ha hecho consciente. Basándome en la forma dada arriba podría definir del siguiente modo la «Composición I» (1910): estructura cb y da con enérgica acentuación de cb; la columna vertebral del cuadro.

Aplicación

Una forma aguda simple, que representa la transición de la linea al plano, y que reúne por lo tanto las propiedades de ambos, es colocada sobre el más «ob-jetivo» PB. ¿Cuáles son las consecuencias?

Surgen dos pares de antagonismos:

Antagonismos

El primer par (I) constituye un ejemplo del máximo antagonismo, ya que la forma de la izquierda está dirigida hacia la mínima resistencia, y la forma de la derecha hacia la máxima.

Figura 86 AI. Posición vertical «reposo cálido».

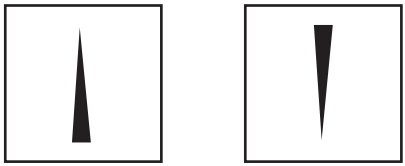
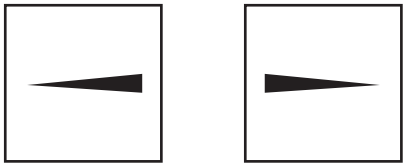


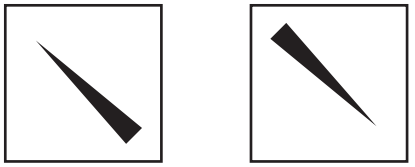
Figura 87 II. Posición horizontal «reposo frío».



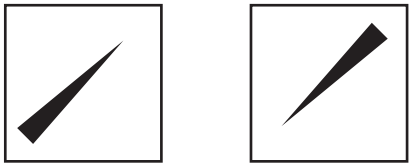
El segundo par (II) constituye un ejemplo de antagonismo moderado, ya que ambas formas están dirigidas hacia la más moderada resistencia y sus ten-siones formales apenas se diferencian entre sí.

Paralelismo exterior

En ambos casos las formas se relacionan con el PB de un modo similar, lo que origina un paralelismo exterior, ya que aquí lo que se ha tomado en consideración son los bordes del PB y no sus tensiones internas.



BI. Posición diagonal «inarmónica». Figura 88



BI. Posición diagonal «armónica». Figura 89

Una combinación elemental de lo anterior con la tensión interna requiere la dirección diagonal, con lo cual surgen de nuevo dos pares de antagonismos:

Estos dos pares de antagonismos se diferencian entre sí como los dos pares anteriores en A. Antagonismos

• Arriba

La forma de la izquierda está dirigida hacia el ángulo de menor resistencia, la forma de la derecha está dirigida hacia el ángulo de mayor resistencia, de modo que se oponen con el máximo antagonismo.

• Abajo

Así, queda clara la razón por la que ambas formas de la figura inferior constituyen un antagonismo débil.

La afinidad de los pares bajo A y bajo B concluye de este modo. Los últimos son ejemplo de un paralelismo interior, puesto interior que las formas comparten la dirección de las tensiones interiores del PB. [7] Paralelismo interior

[7] En I. las formas corren en la misma dirección que las tensiones normales del cuadrado, en II, corren en dirección de la diagonal armónica.

Composición. Construcción

Estos cuatro pares producen entonces ocho posibilidades distintas de posiciones situadas sobre el plano o escondidas en lo profundo, posiciones básicas sobre las cuales nuevas direcciones principales de formas pueden ser superpues-tas, permaneciendo en el centro o alejándose en distintas direcciones. Pero, por supuesto, también la primera posición básica puede alejarse del centro, el centro puede ser perfectamente eludido; el número de las posibilidades de construcción es ilimitado. La atmósfera interior de la época y de la nación y, finalmente, en relación a los dos ítems anteriores, el contenido de la personalidad, determinan el sonido básico de las «tendencias» de la composición. Esta cuestión sobrepasa el marco de este escrito y aquí sólo se menciona, ya que en las últimas décadas, por ejemplo, la ola de lo concéntrico y a su vez la ola de lo excéntrico tuvieron respec-tivamente un ascenso para luego volver a decaer. Esto dependió de diversas cau-sas, que en parte estuvieron ligadas a representaciones del momento, pero que también, con frecuencia, se vieron ligadas a profundas necesidades. Particular-mente en la pintura los cambios de «tensión» fueron consecuencia del, deseo de valorar el PB, de la aspiración de afirmar su existencia.

Historia del Arte

La «moderna» historia del arte se debió haber ocupado detalladamente de este tema, que sobrepasa las fronteras de las cuestiones puramente pictóricas y en relación con el cual muchos puntos de la historia de la cultura podrían ser aclarados. En este aspecto hoy día se han sacado a la luz muchos elementos que hasta ahora habían permanecido ocultos.

Historia y tiempo

Las relaciones entre la historia del arte y la «historia de la cultura» (a la que corresponde también el capítulo sobre incultura) se pueden esquematizar en tres puntos:

a) el arte se subordina a la época;

a) o bien la época posee un contenido fuerte y concentrado y el arte fuerte y concentrado corresponde sin violencias al tiempo, o

b) la época es fuerte, pero de contenido fragmentario, y el arte débil se subordina a la fragmentación;

b) el arte se opone a la época por distintas causas y expresa las posibilidades prohibidas por dicha época;

c) el arte sobrepasa las fronteras en las que la época quisiera confinarlo y aporta el contenido del futuro.

Ejemplos

Nótese de paso que las corrientes de nuestros días que se refieren a estructuras básicas coinciden con los principios mencionados. Lo «excéntrico» del arte escénico americano es un ejemplo esclarecedor de aplicación del segundo principio. La reacción actual contra el arte «puro» (por ejemplo contra la «pintura de caballete») y los reparos fundamentales que se le agregan, corresponden al punto b) del primer principio. El arte abstracto se libera de la presión de la at-mósfera actual, por lo que corresponde agruparlo bajo el principio c).

De este modo se entienden las impresiones que al principio resultaban indefinibles o, en otros casos, algo completamente absurdo: la exclusiva utilización de la horizontal-vertical nos resulta injustificable, como también el dadaísmo parece absurdo. Puede resultar sorprendente que ambos fenómenos, habiendo nacido exactamente al mismo tiempo, se encuentren en una contradicción insalvable. El evitar cualquier otro principio de construcción salvo la horizontal-vertical, condena a muerte al arte «puro», y solamente lo «práctico-funcional» puede salvarse: el tiempo exteriormente fuerte, pero interiormente desintegrado, desvía el arte de sus fines y termina con su independencia: punto b) del. principio a). El dadaísmo intenta reflejar la desintegración interna, perdiendo en consecuencia los principios básicos del arte, sin estar capacitado para establecer otros: punto b) del principio a).

Problema de la forma y la cultura

Estos pocos ejemplos tomados exclusivamente de nuestro tiempo, han sido citados con el propósito de ilustrar las inevitables conexiones que la pregunta por la forma en el arte tiene con y las formaciones culturales, es decir, inculturales[8]

[8] La «actualidad» se compone de dos partes fundamentalmente divergentes: callejón sin salida y umbral, con fuerte preponderancia de la primera. El predominio del tema del callejón excluye el uso del término «cultura»: la época es enteramente acultural, pero algunos gérmenes de cultura futura aparecen aquí y allá: tema del umbral. Esta disarmonía temática es el «signo» de «hoy», que constantemente se impone a la observación.

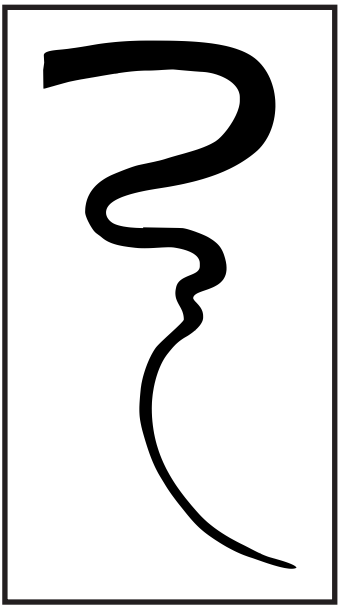


Figura 90 Obstinación con indulgencia. Las curvas son sueltas. La resistencia de la izquierda débil. Desde la derecha, capa engrosada.

Pero también deseo señalar que las tentativas de derivar el arte de formas culturales, económicas, políticas, geográficas y otras puramente «positivas» no podrán producir jamás resultados exhaustivos; tales métodos son siempre unilaterales. Sólo relacionando las cuestiones formales en los dos campos señalados, y teniendo en cuenta el contenido espiritual, es posible establecer la línea exacta entre el papel relativo y subordinado que tienen las condiciones «positivas» y aquello que depende del arte mismo; las condiciones positivas no son determina-ciones, sino, en rigor, medios para un fin.

No sólo lo visible y concebible existe, sino también lo invisible y lo incon-cebible. Nos encontramos hoy en el umbral de un tiempo, en el escalón que pro-gresivamente se hunde en la profundidad. De todos modos hoy presentimos en qué dirección debe buscar nuestro pie el escalón siguiente. Y ésta es la salvación.

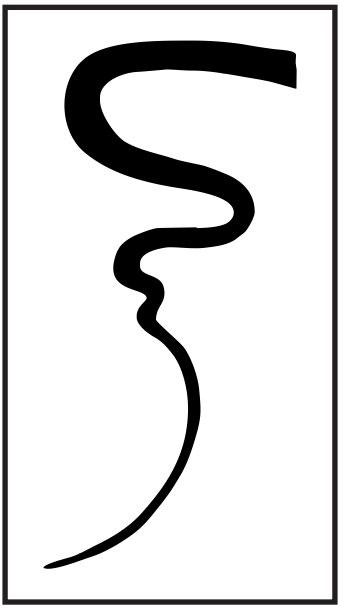


Figura 91

Obstinación en tensión más rígida.
Las curvas más duras.
La resistencia de la derecha con fuerza.
A la izquierda, «aire» despejado.

A pesar de todas las apariencias en sentido contrario, el hombre actual ya no se contenta con lo externo. Su mirada se afila, su oído se vuelve más fino, y crece su deseo de ver y oír lo interno en lo externo. Sólo por eso estamos en con-diciones de percibir las pulsaciones internas de un ser silencioso y modesto como es el PB.

Sonido relativo

Las pulsaciones del PB se vuelven bi y multisonantes cuando el elemento más simple es introducido en el PB.

Una curva libre compuesta de dos ondas hacia un lado y de tres hacia el otro, tiene, debido al grosor del extremo superior, un «rostro» tozudo, y termina en una onda cada vez más débil dirigida hacia abajo.

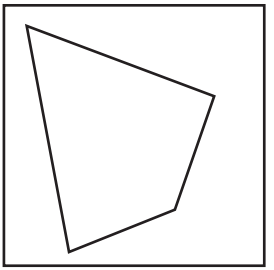


Figura 92

Paralelismo interior de sonido lírico.
Cooperación con la tensión interna «inarmónica».

Esta línea surge desde abajo y gana una expresión ondulante cada vez más enérgica hasta la «tozudez» de su grosor máximo. ¿Qué sucede con la tozudez cuando se la dirige hacia la izquierda y Mego hacia la derecha?

Derecha-izquierda
Abajo-arriba

En la investigación de los efectos de «arriba» y «abajo», es útil colocar el ejemplo: cabeza abajo, pues el lector lo puede hacer. El «contenido» de la línea cambia de un modo tan total que se vuelve irreconocible: la tozudez desaparece sin dejar huella y es reemplazada por una tensión trabajosa. Lo concentrado ha desaparecido, y todo está en un proceso de indeterminación, de devenir. Al do-blar hacia la izquierda se acentúa la impresión de devenir, y hacia la derecha la del trabajoso esfuerzo.[9]

Plano sobre plano

Sobrepasando los límites de mi escrito, he de colocar sobre el plano no una línea sino otro plano, el cual, sin embargo, no es otra cosa que el sentido interior de la tensión del PB. El cuadrado normal, desplazándose sobre el PB.

[9] Es aconsejable, en experimentos semejantes, dejarse llevar por la primera impresión, ya que el descubrimiento se silencia con rapidez, dejando el campo abierto a otras construcciones imaginativas.

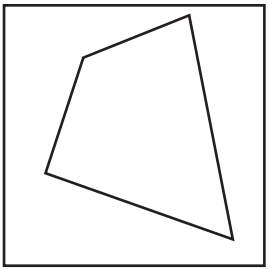


Figura 93

Paralelismo interior de sonido dramático.
Contrafigura de la tensión interior «armónica».

Relación con el límite

En las relaciones de la forma con los bordes del PB, la distancia entre la forma y los bordes tiene un papel muy importante. Una recta simple de longitud invariable es colocada en dos posiciones sobre el PB (figs. 94 y 95). En el. primer paso se encuentra desligada, libre. Su acercamiento al borde le presta una ten-sión evidente y en aumento hacia la derecha y arriba, debido a lo cual la tensión del extremo inferior se debilita (fig. 94).

En el segundo caso choca con el borde y pierde inmediatamente su tensión hacia arriba, por lo que la tensión hacia abajo aumenta y algo enfermizo, casi desesperado, se pone de manifiesto (fig. 95).[10]

En otras palabras: a través del acercamiento al borde del PB, una forma gana en tensión hasta que esa tensión, en el momento del contacto con el borde, desaparece súbitamente. De otro modo: la cercanía al borde del PB aumenta el sonido «dramático» de la construcción y, al contrario, la mayor distancia del bor-de, el acercamiento al centro de todas las formas de la construcción, les presta un sonido «lírico». Naturalmente, estas reglas son esquemáticas; a través de otros medios alcanzan a veces pleno valor, pero también pueden quedar desechadas. Pero son siempre más o menos efectivas, lo que subraya su valor teórico.

[10] La tensión aumentada y el hecho de adherirse al borde superior hacen que la línea, en el caso 2, parezca más larga que en d caso 1.

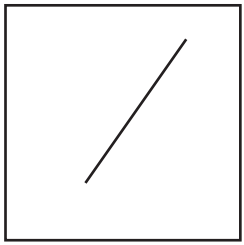


Figura 94

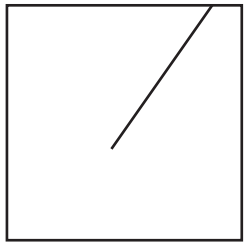


Figura 95

Lirismo silencioso de las cuatro líneas elementales: expresión petrificada.

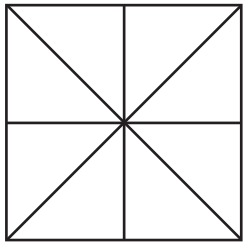


Figura 96

Dramatización de los mismos elementos: complicados en expresión palpitante.

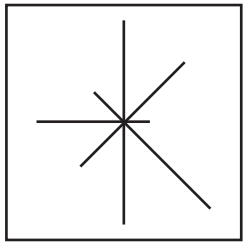
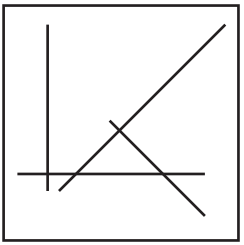


Figura 97

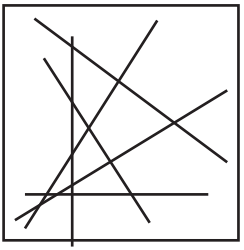
Algunos ejemplos aclaran en gran medida los casos típicos de esta regla. Aplicación de los excéntrico:

Lirismo dramático



Diagonal central. Horizontal-vertical acentral. Diagonal en la mayor tensión. Tensiones equilibradas de la horizontal y la vertical.

Figura 98



Completamente acentral. Diagonal fortalecida por su repetición. Retención del sonido dramático en el punto de contacto superior. La estructura acentral sirve aquí al propósito de aumentar el sonido dramático.

Figura 99

Cuando, por ejemplo en los casos citados, las rectas son reemplazadas por curvas, la suma de los sonidos aumenta en tres sentidos: cada curva simple posee, como se dijo en el capítulo sobre la línea, dos tensiones de las que resulta una tercera. Cuando varias curvas son puestas a continuación formando una línea ondulada, cada onda particular de la curva simple se presenta con sus tres tensiones y, en correspondencia, la suma de las tensiones se multiplica progresivamente. De este modo las relaciones de cada onda

con los bordes del PB complican la suma con sonidos más fuertes o más débiles.[11]

Regularidad

El comportamiento de los planos sobre el PB es tema aparte. Las constantes y reglas proporcionadas aquí mantienen completa validez e indican la dirección en la que se debe estudiar este tema especial.

Otras formas del PB

Hasta ahora hemos considerado solamente el PB cuadrado. Las otras formas cuadriláteras son resultado del aumento o de la mayor pesadez del par horizontal o del par vertical. En el primer caso tendrá la primacía el reposo frío, en el segundo, el cálido, que por supuesto determina de entrada el sonido básico del PB. Lo que tiende a lo alto y lo que se extiende a lo largo son antípodas. La obje-tividad del cuadrado desaparece y la totalidad del PB se ve dominada por una tensión parcial que, más o menos audible, ejerce su influjo sobre todos los ele-mentos situados sobre el PB.

No nos olvidemos de mencionar que estos dos tipos de acentuación son de naturaleza más complicada que la del cuadrado. En el formato ancho, por ejemplo, el borde superior es más largo que los costados, y así surgen mayores posibi-lidades de libertad para los elementos (situados sobre el PB), lo que, sin embar-go, queda amortiguado por la brevedad de las longitudes laterales. En el formato alto sucede lo contrario. En otras palabras, en estos casos los bordes son mucho más dependientes unos de otros que en el caso del cuadrado. Parecería que el contorno del PB desempeña un papel y que una presión exterior se ejerce sobre las figuras. Así, en el caso del formato alto, la tendencia interior hacia arriba se ve complementada por una presión exterior que se ejerce sobre ambos costados.

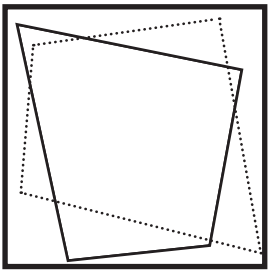
Ángulos desiguales

Otras variaciones del PB se logran a través de ángulos obtusos y agudos en combinaciones muy diversas. Nuevas posibilidades surgen: que el ángulo superior derecho se enfrente, por ejemplo, a los elementos de un modo estimulante o más bien represivo (fig. 100).

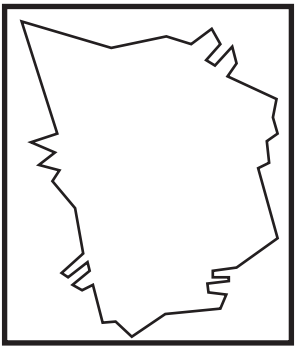
[11] Algunos de tales casos se presentan en las composiciones del apéndice.

Pueden darse también otros PB multiangulares, pero que se subordinan en última instancia a una forma básica y son, por lo tanto, sólo casos más com-plicados de dicha forma básica, por lo que no es necesario detenerse con mayor detalle en ellos (fig. 101).

Los ángulos pueden multiplicarse desmedidamente y volverse entonces cada vez más obtusos hasta desaparecer completamente: en este caso el plano se vuelve circular.



PB estimulante y represivo (punteado). Figura 100



PB multiangular complicado. Figura 101

Éste es un caso muy simple y al mismo tiempo muy complejo, sobre el que tengo la intención de ocuparme algún día con detenimiento. Aquí diré tan sólo que tanto la simplicidad como la complejidad de este tipo de planos provienen de su falta de ángulos. El círculo es simple porque la presión de sus bordes, en com

comparación con las formas rectangulares, está nivelada: las diferencias no son tan pronunciadas. Es complejo porque el «arriba» se desliza incontrolablemente hacia izquierda y derecha, e izquierda y derecha hacia «abajo». Se trata tan sólo de cuatro puntos que concentran en sí el sonido de los cuatro lados del cuadrilá-tero, lo que intuitivamente resulta muy claro.

Estos puntos son 1,2,3 , 4. La oposición entre ellos, como en el cuadriláte-ro, es la siguiente: 1-4 y 2-3 (fig. 102).

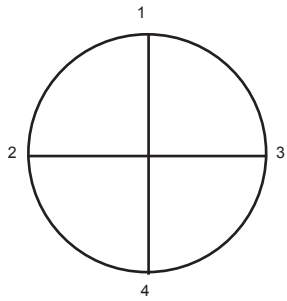


Figura 102

El sector 1-2 es, desde arriba hacia la izquierda, una limitación paulatina y progresiva de la «libertad» máxima, que al deslizarse por el sector 2-4 se vuelve más rígida, hasta que el curso del círculo queda completado. En cuanto a las ten-siones de los cuatro sectores, conserva su validez lo dicho en relación a las ten-siones del cuadrado. El círculo alberga, en definitiva, la misma tensión interior que hemos descubierto en el cuadrado.

Los tres planos básicos (triángulo, cuadrado, círculo) son naturalmente las manifestaciones del movimiento planificado del punto. Cuando a través del cen-tro del círculo se cruzan dos diagonales unidas en sus extremos por horizontales y verticales, se obtiene, como afirma A. S. Pushkin, la base de las cifras arábicas y románicas (fig. 103):

AD = 1
ABCD = 2
ABECD = 3
ABD+AE= 4
etc.

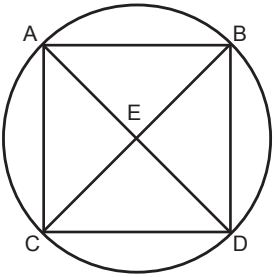


Figura 103

Triángulo y cuadrado en el círculo como fuente primitiva de las cifras arábicas y románicas. (A. S. Pushkin, *Werke*, San Petersburgo, Annenkoff, 1855, tomo V, pág. 16.)

Aquí encontramos entonces:

a) las raíces de dos sistemas numéricos, con
b) las raíces de las formas artísticas.

Si esta afinidad profunda es real, confirma nuestro presentimiento de que hechos que parecen superficialmente sin conexión entre sí poseen sin embargo un origen común. Hoy, en especial, la necesidad de encontrar raíces comunes nos parece inaplazable. Tales necesidades no vienen sin fundamento, pero requieren esfuerzos perseverantes sacarlas a la luz. Las necesidades son de naturaleza intuitiva. También el camino hacia la liberación es intuitivo. Lo que viene después es una unión armoniosa de intuición y cálculo: ni una ni otro se bastan a sí mis-mos en etapas posteriores.

Desde el círculo uniformemente comprimido, que también produce el óvalo, pasamos hacia planos libres, sin ángulos, pero que sobrepasan también las formas geométricas básicas (como las formas complejas de planos angulares). Tampoco aquí nada varía demasiado y las formas básicas son reconocibles a través de las más complicadas.

Todo lo que se ha dicho de modo general sobre el PB debe ser esquematizado rigurosamente, como acceso a las tensiones interiores que ejercen su acción desde el plano.

Factura

El PB es material, surge de una elaboración puramente material y depende de la naturaleza de esa elaboración. Como se ha dicho antes, se ofrecen distintos tipos de factura: lisa, áspera, granulada, punzante, brillante, opaca y finalmente la superficie plástica, que

a) aísla y
b) acentúa fuertemente, en combinación con los elementos, los efectos interiores del PB.

Naturalmente las propiedades de la superficie dependen de modo exclusivo de las propiedades del material (distintos tipos de tela, estuco tratado en di-versas formas, papel, piedra, vidrio, etc.), del instrumento utilizado y de la destreza con que es manejado. La factura, de la que no se puede hablar aquí con de-tenimiento, es, como cualquier otro medio de expresión, una posibilidad precisa, pero sin embargo elástica y dúctil, que se puede utilizar de dos modos principales:

a) la factura traza junto con los elementos un camino paralelo y los apoya de un modo fundamentalmente externo, o bien
b) se aplica el principio de la contradicción, es decir, es utilizada en contraposición exterior con los elementos, mientras que los apoya interna-mente.

En los matices entre estas dos direcciones radican las posibilidades de variación.

Material e instrumento deben ser considerados no sólo en cuanto a la elaboración de la superficie material, sino también en relación a la elaboración de los elementos que se sitúan sobre esa superficie, lo que corresponde enteramente al campo de la teoría de la composición.

Sin embargo, es de importancia señalar un camino hacia tales posibilidades, dado que todas las formas de elaboración antes indicadas pueden servir no sólo a la construcción del plano mate-

rial, sino también, a través de sus conse-cuencias interiores, a la destrucción óptica de dicho plano.

Plano desmaterializado

La colocación firme (material) de los elementos sobre un PB firme, más o menos duro y detectable a la vista, y la «flotación» de elementos inmateriales y sin peso en un espacio indefinible (inmaterial), son fenómenos fundamentalmen-te diferentes, absolutamente opuestos entre sí. La posición materialista, que se extendió naturalmente a los fenómenos artísticos, tuvo como consecuencia lógica y orgánica la valoración excepcional de la superficie material, con todas sus derivaciones. A esta posición unilateral debe agradecer el arte el sano e ineludible interés por la maestría de los medios, por los conocimientos técnicos y especialmente por un examen detenido de los «materiales» en general. Es de especial interés hacer notar que estos conocimientos minuciosos son necesarios, no sólo a efectos de la elaboración material del PB, sino también a efectos de su desmaterialización, en relación con los elementos: el camino de lo externo a lo interno.

Observador

Hay que señalar, sin embargo, que las «sensaciones de suspensión» no dependen tan sólo de las condiciones mencionadas sino también de la posición interior del observador, cuyo ojo puede ver de uno u otro modo, o de ambos: si el ojo insuficientemente desarrollado (lo que está en relación orgánica con el psiquismo) no puede percibir las profundidades, no se podrá emancipar tampoco de la superficie material ni flotar en el espacio indefinible. El ojo correctamente adiestrado debe poseer la capacidad de ver como tal, por un lado, a la indispen-sable superficie y, por otro, cuando ésta toma forma espacial, prescindir de su materialidad. Un simple complejo de líneas puede, en última instancia, ser tra-tado de dos modos diferentes: o se vuelve uno con el PB o se sitúa libremente en el espacio. El punto aferrado al plano posee también la capacidad de librarse de él y de «flotar» en el espacio.[12]

[12] Es claro que la metamorfosis de la superficie material, y en consecuencia de los elementos a ella ligados, tiene importantes consecuencias en diferentes terrenos. Una de las más importantes es la modificación de la experiencia del tiempo: el espacio se vuelve idéntico a la profundidad, es decir, a los elementos que lo habitan en profundidad. No en

Las ya descritas tensiones del PB se mantienen en las formas más complejas y trasladan sus tensiones del plano desmaterializado al espacio indefinible. La ley pierde su rigor. Cuando el punto de partida es correcto y la dirección ha sido bien elegida, se alcanzará el fin con plenitud.

Propósito de la teoría

El propósito de una investigación teórica es:

a) encontrar lo viviente,
b) volver perceptible su pulsación, y
c) establecer las leyes de la vida.

De este modo las manifestaciones de lo viviente —como fenómenos aisla-dos y en sus combinaciones— se ven reunidas. Pertenece a la filosofía, que es labor de síntesis en el más alto sentido, sacar las consecuencias finales.

Este trabajo conduce a revelaciones interiores en la medida en que a cada época le son otorgadas.

---

vano he caracterizado al espacio que surge de la desmaterialización como «indefinible»: su profundidad es en última instancia ilusoria, y por lo tanto no susceptible de ser medida con exactitud. El tiempo en dichos casos se vuelve intemporal, es decir, no se puede expresar cuantitativamente, y existe por lo tanto según una modalidad bastante relativa. La profundidad ilusoria es, por otra parte, desde un punto de vista pictórico, real, y requiere en consecuencia cierto tiempo, si bien inconmensurable, para la prosecución de los elementos formales que navegan hacia la profundidad. En resumen: la metamorfosis del PB material en un espacio indefinible proporciona la posibilidad de aumento de las medidas temporales.

APÉNDICE

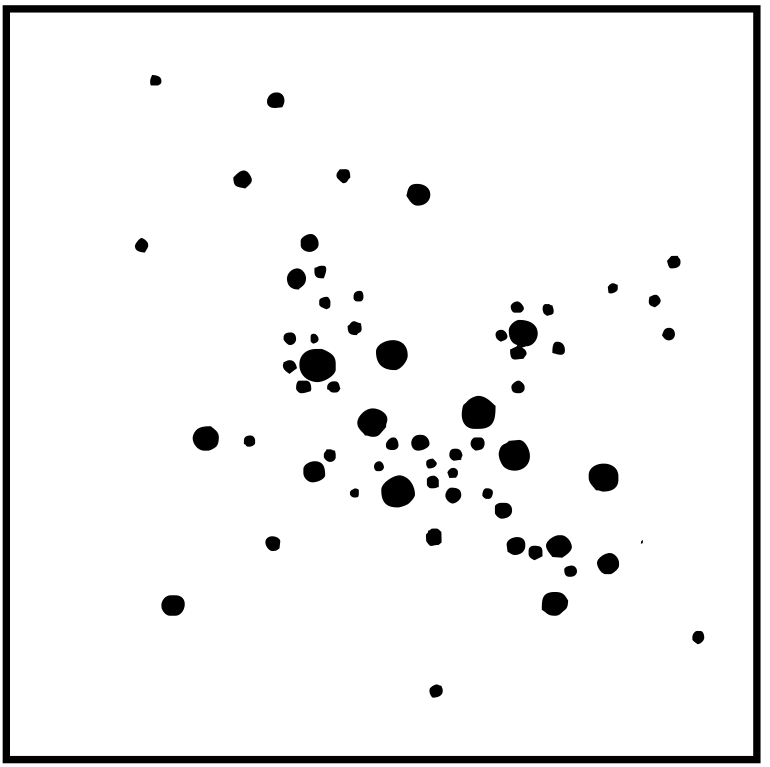


Ilustración 1 (Punto).
Tensión fría hacia el centro.

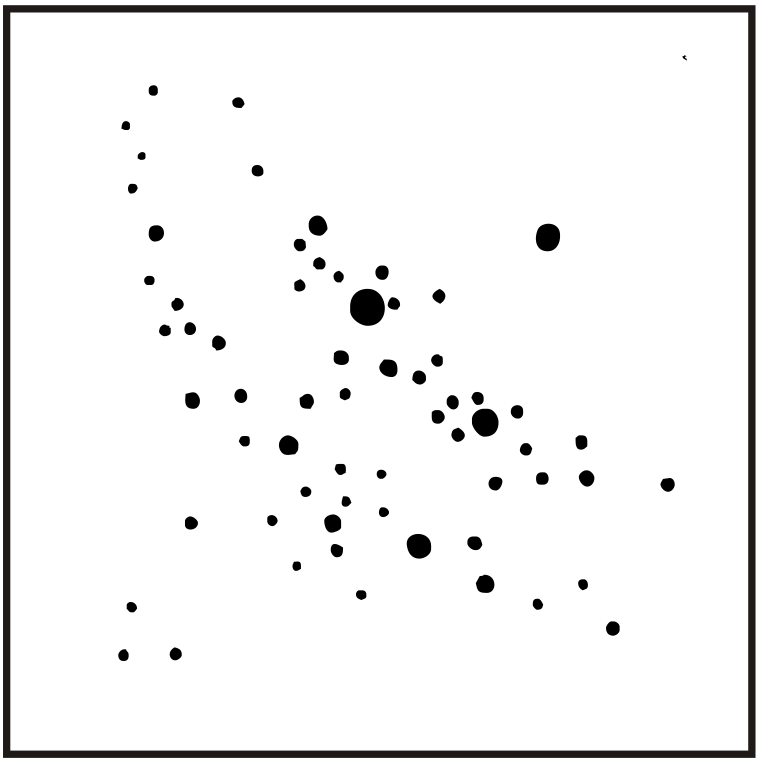


Ilustración 2 (Punto).
Proceso de disolución (diagonal d-a insinuada).

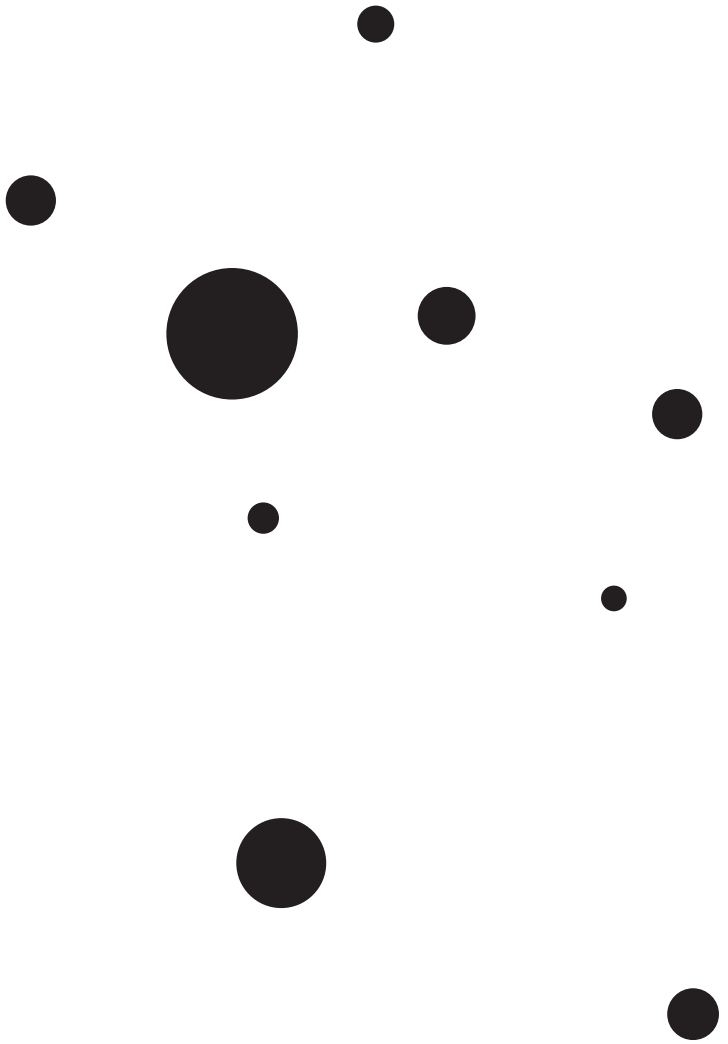


Ilustración 3 (Punto).
Nueve puntos en ascensión (acentuación de la diagonal d-a por el peso).

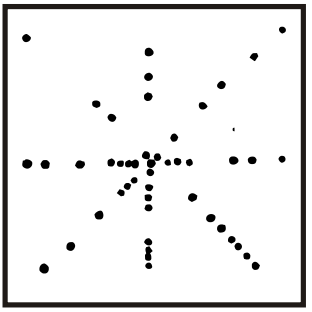


Ilustración 4 (Punto).
Esquema de puntos en horizontal-vertical-diagonal para una construcción lineal libre.

Ilustración 5 (Punto).
Los puntos negro y blanco como valores elementales de color.

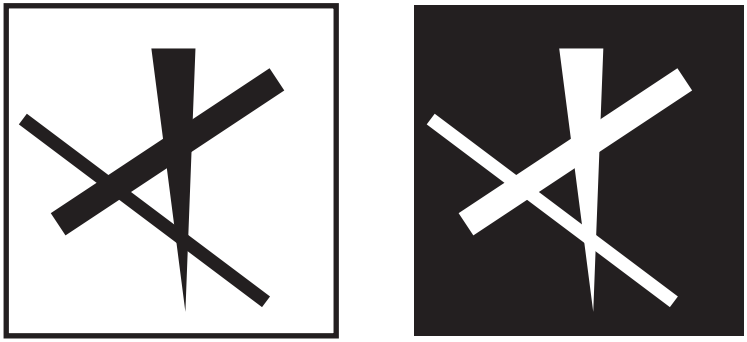


Ilustración 6 (Línea).
Lo mismo en forma lineal.

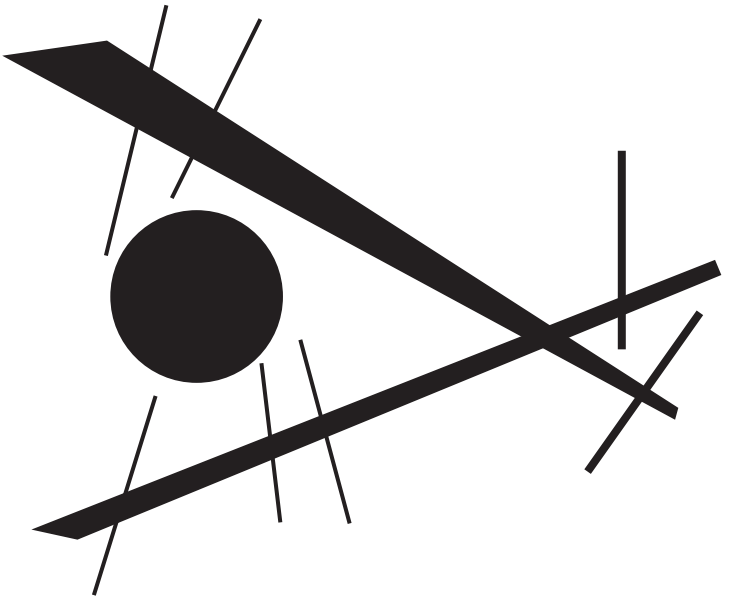


Ilustración 7 (Línea).
Con punto en el límite del plano (1924).

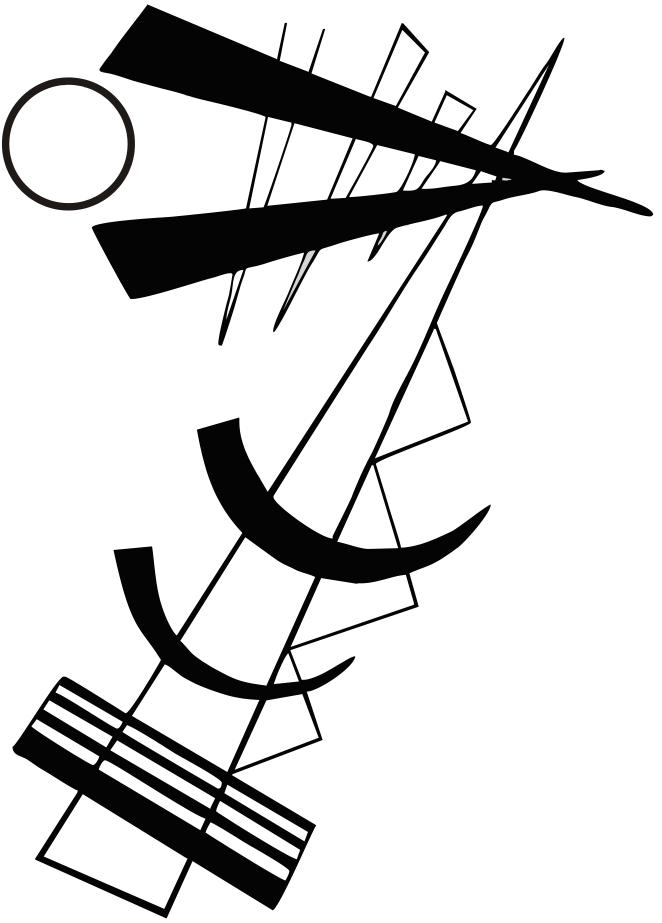


Ilustración 8 (Línea).
Pesos acentuados en blanco y negro.

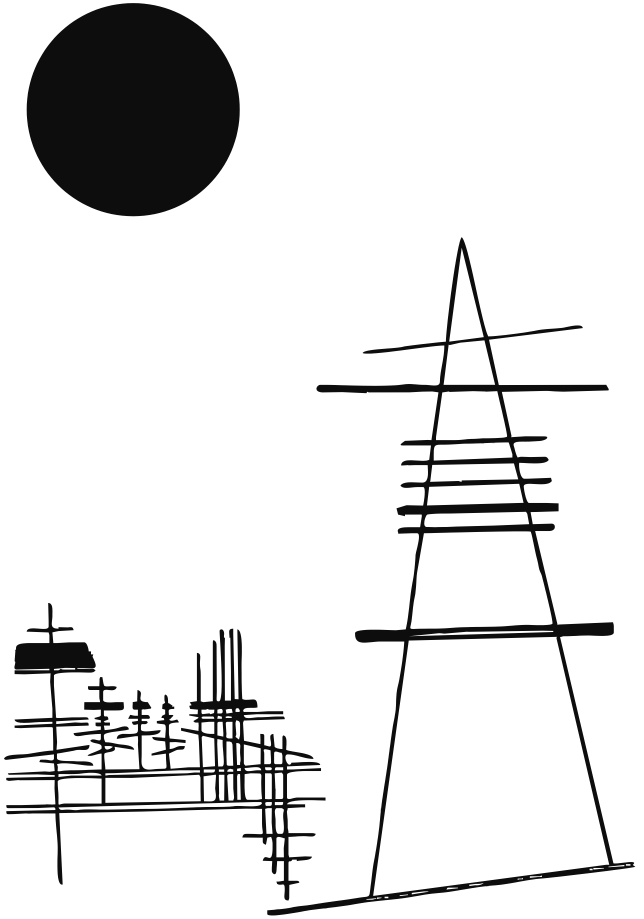


Ilustración 9 (Línea).
Las líneas delgadas se sostienen ante d pesado punto.

Ilustración 10 (Línea).
Construcción gráfica de una parte de «Komposition 4» (1911).

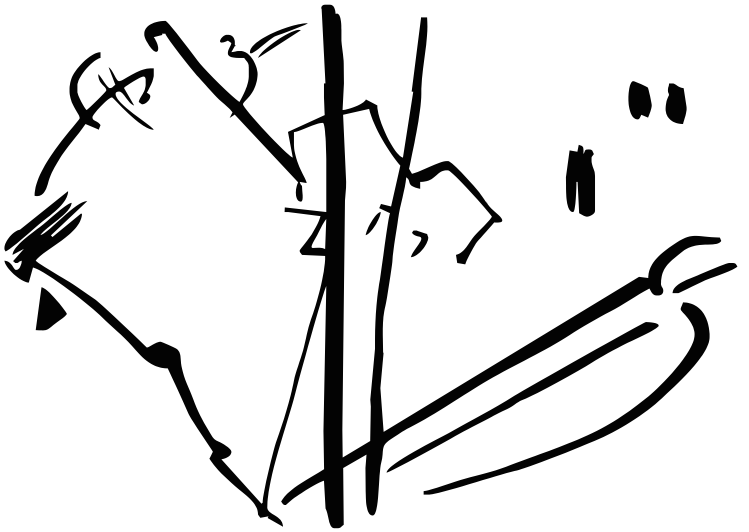


Ilustración 11 (Línea).
Construcción lineal de «Komposition 4» —ascensión vertical-diagonal.

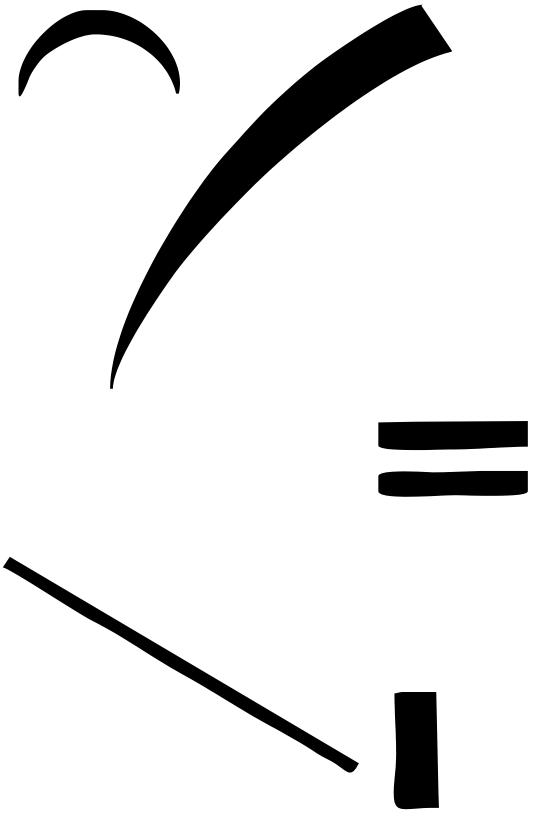


Ilustración 12 (Línea).
Construcción excéntrica, donde lo excéntrico se acentúa por el plano naciente.

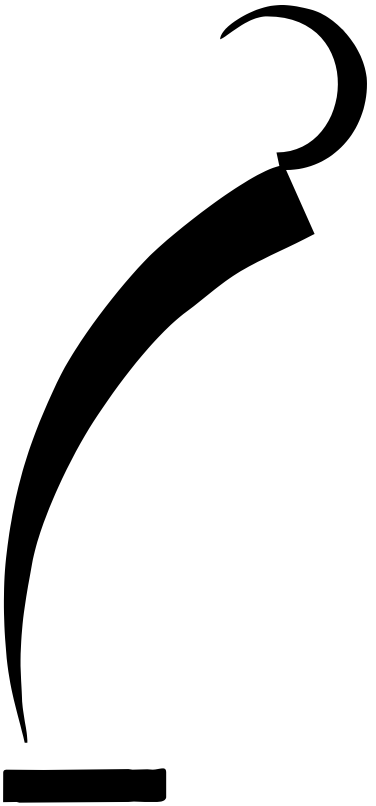


Ilustración 13 (Línea).
Dos curvas en relación con una recta.

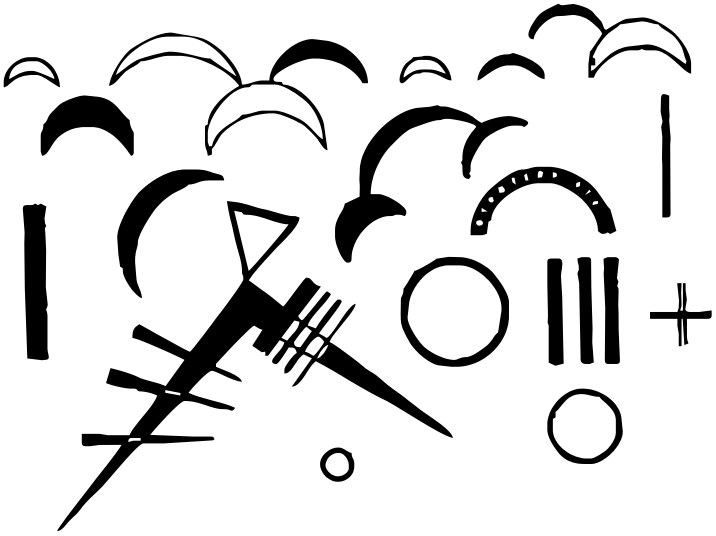


Ilustración 14 (Línea).
El formato ancho favorece la tensión total de las formas individuales de poca tensión.

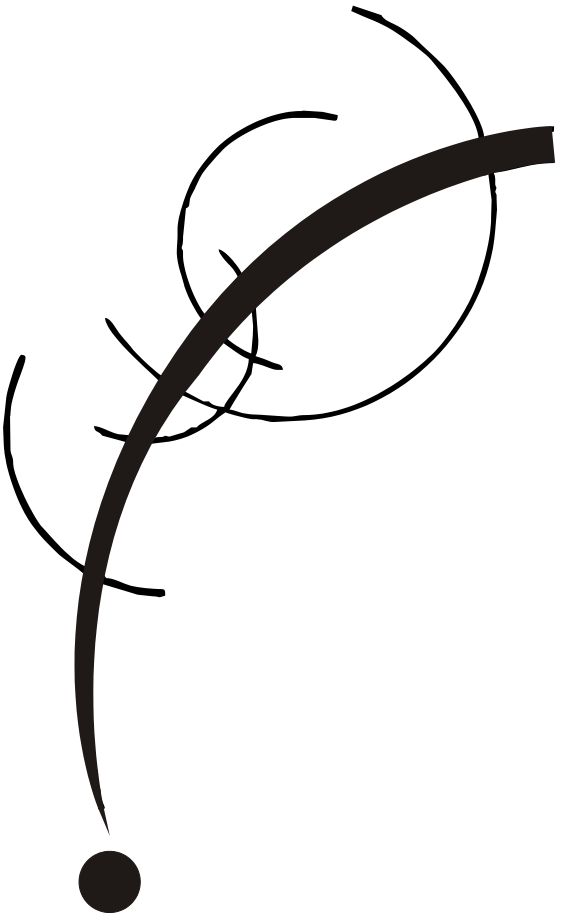


Ilustración 15 (Línea).
Curvas libres dirigidas hacia un punto.
Consonancia de curvas geométricas.

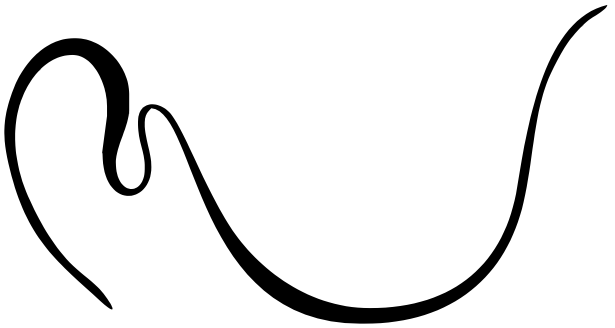


Ilustración 16 (Línea).
Línea ondulada libre con énfasis —posición horizontal.

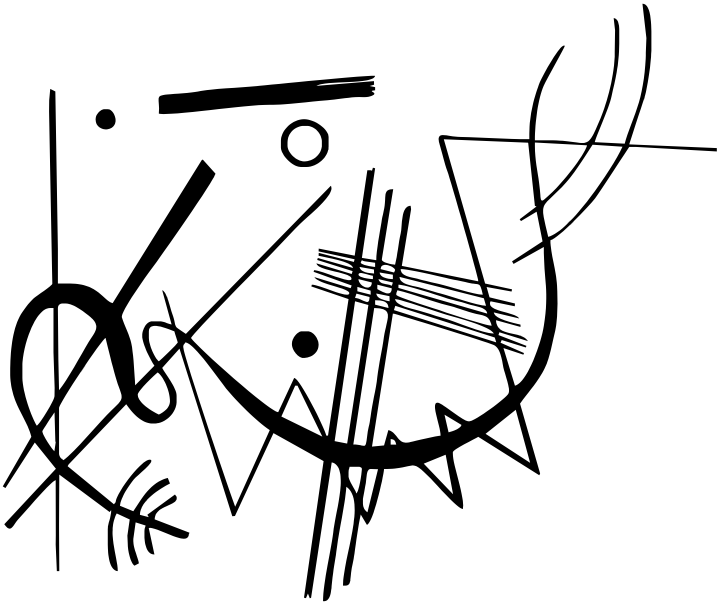


Ilustración 17 (Línea).
La misma línea ondulada con acompañamiento de líneas geométricas.

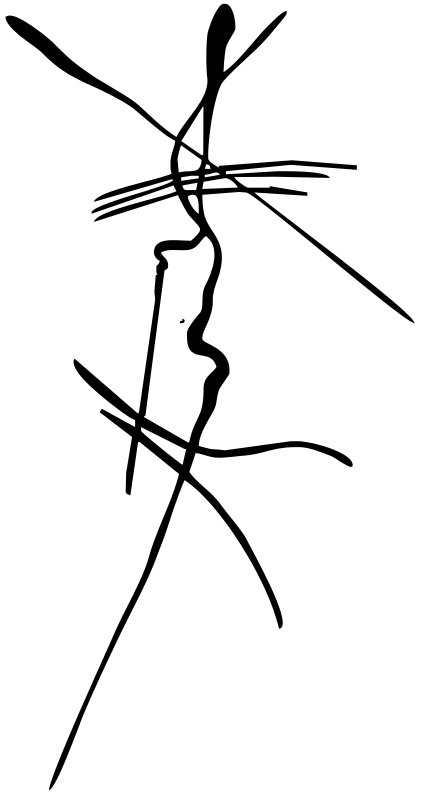


Ilustración 18 (Línea).
Complejo simple y homogéneo de algunas líneas libres.

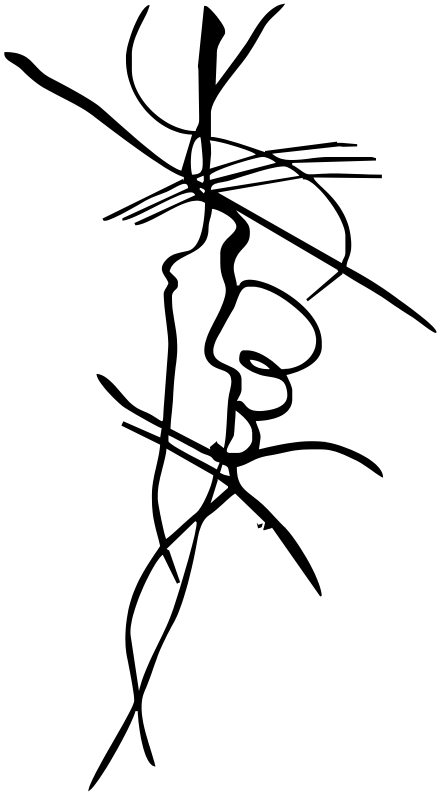


Ilustración 19 (Línea).
El mismo complejo complicado por espirales libres.

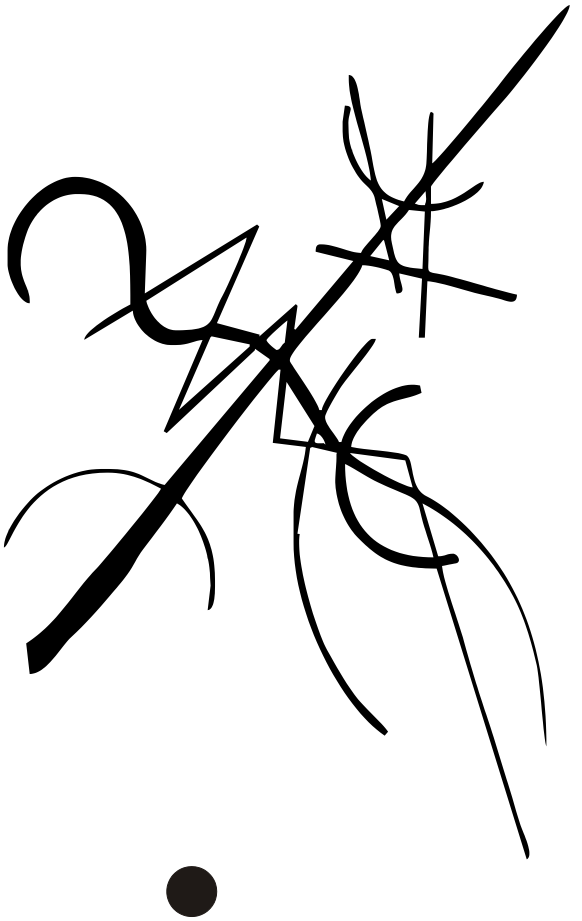


Ilustración 20 (Línea).
Tensiones y contratensiones diagonales con un punto que induce una construcción exterior a pulsaciones interiores.

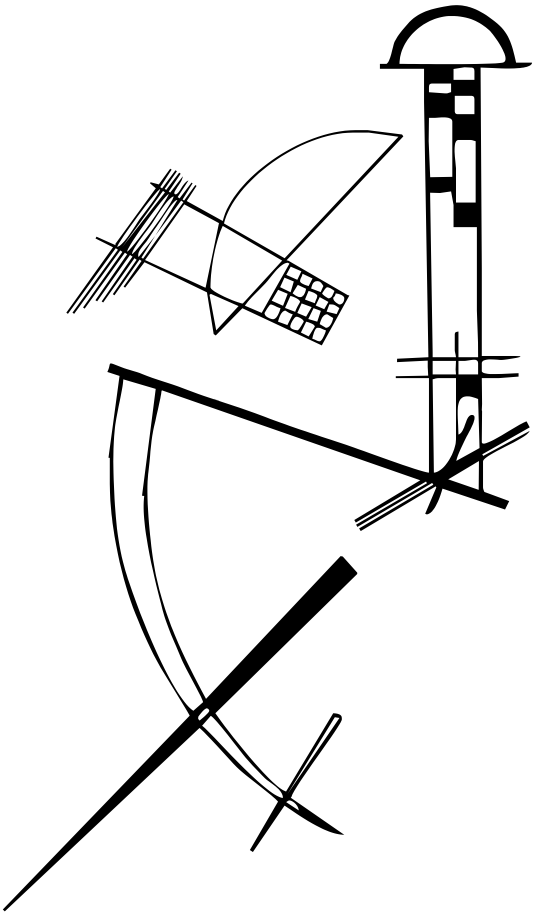


Ilustración 21 (Línea).
Bisonancia: tensión fría de las rectas, tensión cálida de las curvas, rigidez hacia la soltura, cesión hacia la densificación.

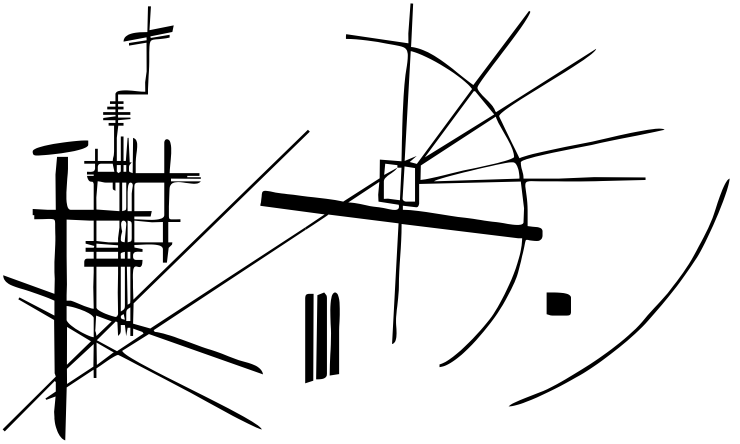


Ilustración 22 (Línea).
Vibración de color en una composición esquemática lograda mediante un mínimo de color (negro).

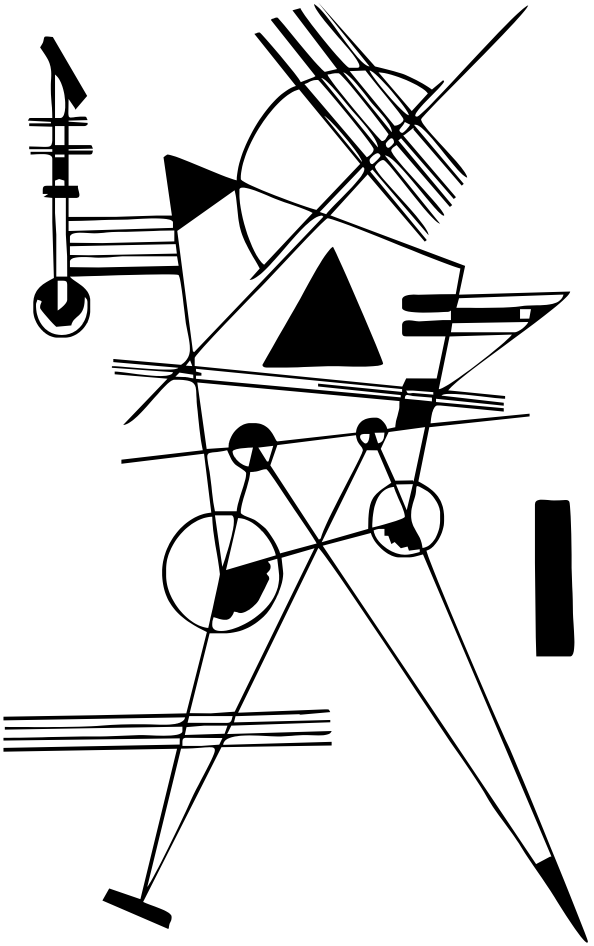


Ilustración 23 (Línea).
Relación interior de un complejo de rectas con una curva (izquierda-derecha) para el cuadro «Schwarzes Dreieck» (*Triángulo negro*, 1925).

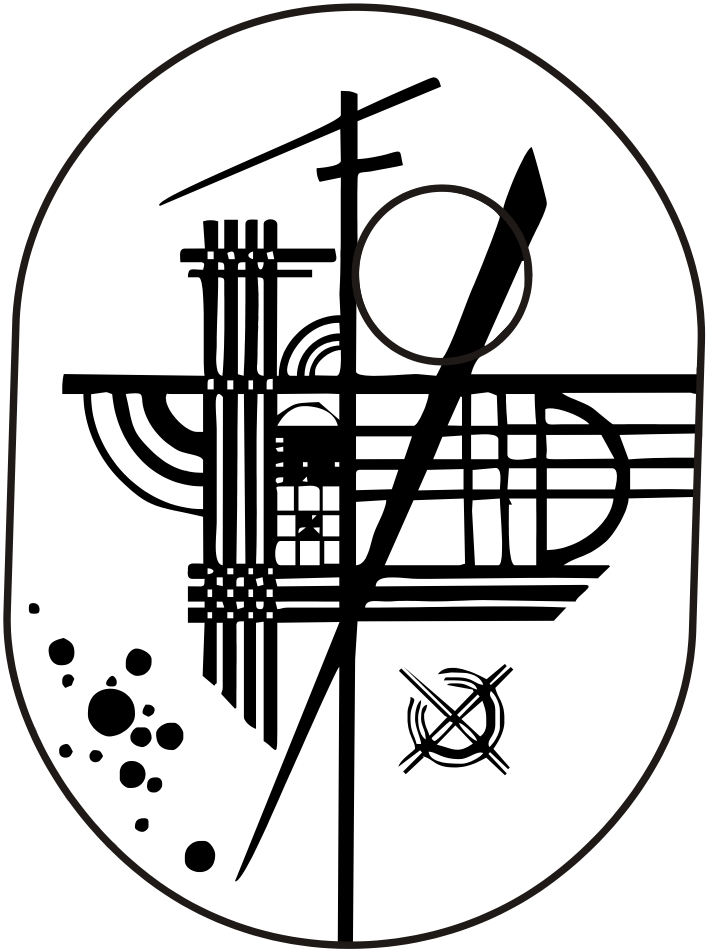


Ilustración 24 (Línea).
Estructura horizontal-vertical con diagonal antagónica y tensiones de puntos.
Esquema del cuadro «Intime Mitteilung» (Comunicación íntima, 1925).

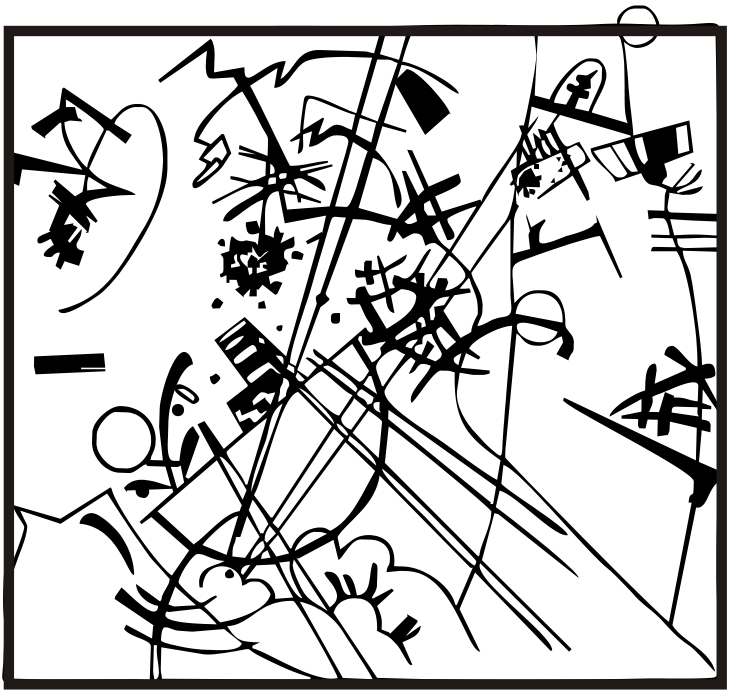


Ilustración 25 (Línea).
Estructura lineal del cuadro «Kleiner Traum in Rot» (Pequeño sueño en rojo, 1925).

OBSERVACIONES POSTERIORES

Es bien posible que más de un lector considere que este libro ha perdido ya su valor en algunos aspectos, sobre todo en lo referente a su terminología y a sus definiciones. Evidentemente, hace treinta años, cuando todo aquello sobre lo que más tarde se creó una teoría estaba aún en el agua, no era posible ver ni des-cribir el estado de diversas cuestiones tal como ahora podemos hacerlo, tras decenios de discusión; además, muchos conceptos aún no habían sido definidos tal como los conocemos actualmente.

El propio Kandinsky, en los casi veinte, años siguientes a la publicación de este libro, ha modificado su teoría y redefinido los conceptos que utiliza. Este cambio entre 1912 y 1944 se puede percibir leyendo su obra *Essays über Kunst und Künstler* (Benteli, Berna, 1963).

En efecto, en esta última edición habría sido posible adaptar la terminolo-gía a los tiempos que corren. Sin embargo, esto habría sido equiparable a una falsificación de la obra, aun cuando quizá más de un concepto, también en el sen-tido que Kandinsky le da, se habría hecho más comprensible (o menos suscepti-ble de malinterpretaciones). A pesar de estas limitaciones, que en mayor o menor medida radican en una cuestión lingüística, este libro tiene un gran valor actual. Las constataciones esenciales, sobre todo, por ejemplo, las relacionadas con la distribución del peso dentro de los planos, nunca se han estudiado ni descrito de manera tan contundente.

Kandinsky no incluyó algunos ámbitos de la teoría de las formas en sus estudios; algunos puntos no respondían ni a su temperamento ni a sus necesidades. Por este motivo es aconsejable comple-

tar la lectura de *Punto y línea sobre el plano* con otras obras sobre la teoría de la creación, sobre todo con *Die Harmonie der Formen*, del gran físico Wilhelm Ostwald (Leipzig, 1922), que constituye un interesante primer estudio de una teoría de las formas elementales. Otra lectura aconsejable es *Pdagogisches Skizzenbuch,* de Paul Klee, publicado en 1925 como segundo libro de la Bauhaus. Por otra parte, *Das bildnerische Denken*, de Paul Klee, que aparece en 1956 con una revisión de Jürg Spiller, recoge en más de quinientas páginas la mayor parte de la aportación de Paul Klee a la teoría de las formas de la creación. Esta obra es para cualquier persona interesada en la teo-ría y la práctica de la pintura tan imprescindible como los escritos de Kandinsky. Igualmente, la lectura de *Lehrbuch der Harmonik*, de Hans Kayser, podría abrir un camino a algún que otro estudioso, así como *Paintings, Sculptures Reflections*, de Georges Vantorgerloo (Nueva York, 1948), ofrece un primer acerca-miento a los más recientes problemas. Estas obras presentan distintas ideas con diferente terminología; por lo tanto habrá que tener presente una limitación, y es que la lengua y la voluntad no siempre se mueven al unísono, es decir, tam-bién aquí será necesaria una lectura crítica y una meditación que sólo así llevará al lector a nuevos conocimientos.

Zurich, 1955, 1959, 1964 MAX BILL

Aparecido en 1926, *Punto y línea sobre el plano* es la continuación orgánica de otro texto de Kandinsky también publicado por Paidós, *De lo espiritual en el arte*, y debe su origen, en su mayor parte, a la tarea que su autor había asumido en la Bauhaus desde 1922. En efecto, tanto en su pintura como en sus ideas estéticas, Kandinsky mostró siempre una personalidad absolutamente vanguardista y provocadora de acaloradas polémicas. Y, en este sentido, la presente obra es uno de sus trabajos fundamentales, ya que, a la par que una esclarecedora contribución al análisis de los elementos esenciales del quehacer pictórico, constituye una aportación básica a la búsqueda de un método genérico para las investigaciones de las ciencias artísticas. El libro, finalmente, también revela a Kandinsky como un artista apasionado y siempre deseoso de explicar y explicarse las razones primeras y más profundas de esa extraña y singular aventura que es la creación artística. Vasili Kandinsky (1866-1944) ocupa un lugar privilegiado en la historia del arte contemporáneo, como promotor e impulsor del primer movimiento decisivo del arte abstracto. De entre sus obras, y además de las ya mencionadas, Paidós ha publicado también *La gramática de la creación*. *El futuro de la pintura* y *El jinete azul*, el célebre almanaque del que también fue responsable Franz Marc.

Kandinsky

Punto y línea sobre el plano

Contribución al análisis de los elementos pictóricos